

SHAKSPEARE

SES ŒUVRES ET SES CRITIQUES

Dans le même format et au même prix le volume :

OUVRAGES DE M. A. MÉZIÈRES

COURONNÉS PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

PREDÉCESSEURS ET CONTEMPORAINS DE SHAKSPEARE. 1 vol. Prix, 3 fr. 50 c.
SHAKSPEARE, SES OEUVRES ET SES CRITIQUES. 1 vol. Prix, 3 fr. 50 c.
CONTEMPORAINS ET SUCCESSEURS DE SHAKSPEARE. 1 vol. Prix, 3 fr. 50 c.

Également dans la Bibliothèque Charpentier

OEUVRES DE SHAKSPEARE, traduction de BENJAMIN LAROCHE. 6 vol. Prix de l'ouvrage, 21 fr.

Paris. — Imprimerie de P.-A. BOURDIER et Ce, 6, rue des Poitevins.

SHAKSPEARE

SES ŒUVRES

ET SES CRITIQUES

PAR A. MÉZIÈRES

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

DEUXIÈME ÉDITION

Ouvrage couronné par l'Académie française



PARIS

CHARPENTIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

28, QUAI DE L'ÉCOLE

—

1865

PRÉFACE

Les Anglais, les Américains et les Allemands ne se lassent pas d'étudier le théâtre de Shakspeare. Corrections du texte primitif, interprétations nouvelles de ses œuvres, commentaires et exégèses, les travaux se succèdent sans interruption sur ce sujet qu'on pourrait croire épuisé, mais que la critique trouve toujours moyen de rajeunir. En Angleterre, on discute depuis huit ans, et la querelle ne paraît pas près de finir, pour savoir si les fameuses notes manuscrites que M. Payne Collier prétend avoir trouvées en 1849 dans une vieille édition du poëte ont ou non le caractère de l'authenticité. La question acquiert toute l'importance d'un débat international. L'Amérique y prend part aussi bien que l'Allemagne. Attaqué d'abord par trois de ses compatriotes, MM. Singer, Charles Knight et Dyce, puis par un Allemand, M. Nicolas Délius, l'éditeur du Shakspeare de 1632 corrigé recevait récemment de New-York

une leçon de science et presque de probité littéraire dans un volume que publiait M. Richard Grant White. Aujourd'hui il faut qu'il tienne tête à de nouveaux adversaires, et le Musée britannique tout entier l'accuse, par la voix de M. Hamilton, d'avoir lui-même imaginé les corrections qu'il attribue à un comédien du dix-septième siècle. M. Collier, de son côté, trouve des partisans; on sait qu'il a passé sa vie à étudier Shakspeare, et on invoque en sa faveur son érudition bien connue; d'ailleurs, il se défend lui-même et il démontre sur plus d'un point l'ignorance ou la mauvaise foi de ceux qui contestent sa découverte.

Le texte d'Homère n'a pas été plus commenté par les scoliastes que ne l'est aujourd'hui celui de Shakspeare par les écrivains de race saxonne. Il y a là plus qu'une question philologique. La philologie n'est qu'un moyen dont se sert la critique pour mieux saisir la pensée du poëte et pour arriver à démêler le sens vrai de son œuvre. On ne se contente plus maintenant d'observations superficielles. A mesure qu'on se persuade davantage que Shakspeare joue dans le monde moderne le même rôle qu'Homère dans le monde grec, et qu'il résume en lui toute la poésie des races septentrionales, on veut le connaître mieux, et, pour ne rien perdre de sa pensée, le lire dans le texte le plus complet et le plus sincère.

Ces études précises, loin de marquer un temps d'arrêt

dans la critique, ne doivent être que le point de départ de travaux plus rigoureux et plus exacts que ceux qui n'ont d'autre fondement que l'esthétique. La preuve que les esprits philosophiques qui étudient Shakspeare le comprennent ainsi, c'est que leur activité ne se ralentit pas, et que tout en profitant de ce que font pour eux les scoliastes, ils vont plus loin et recommencent sur de nouveaux frais l'œuvre de leurs devanciers. En Allemagne, M. Gervinus venait à peine de terminer le quatrième et dernier volume de son grand ouvrage sur Shakspeare, que M. Kreyssig commençait sur le même sujet une nouvelle étude en trois volumes qui n'a été finie que cette année (1858-1860). En Amérique, le philosophe Emerson a donné une place au poëte dans ses *Representative men*; et en Angleterre, pendant que M. Halliwell continue ses consciencieuses recherches, il paraît à Édimbourg, sans nom d'auteur, une nouvelle exégèse de Shakspeare plus hardie et plus originale qu'aucune de celles que la Grande-Bretagne a produites.

Quelle que soit néanmoins l'audace particulière de certains esprits, l'importance qu'on attache de toutes parts à l'étude du texte de Shakspeare les oblige désormais à compter, pour le comprendre, beaucoup moins sur leur imagination que sur l'étude attentive de ses œuvres. Il était temps qu'une nouvelle direction fût imprimée à la critique. Elle perdait de vue l'objet dont elle devait s'occuper, et, au lieu d'étudier le poëte, elle

exposait, à propos de son théâtre, des théories individuelles. On écrivait sur Shakspeare des livres où l'auteur l'abandonnait, dès les premières pages, pour résoudre à sa manière quelque problème d'esthétique, ou, si l'on s'attachait à l'interpréter, c'était avec l'intention de faire sortir de ses œuvres un système philosophique préconçu. Les Anglais, qui n'ont pas le goût de la généralisation, et qui, en prose, aiment les idées nettes autant qu'ils aiment le vague en poésie, ne tombaient dans ces défauts que sous l'influence de l'étranger et par entraînement. Mais en Allemagne, depuis Schlegel, Shakspeare a servi de prétexte aux rêves les plus bizarres.

Les Allemands ont fait un Shakspeare à leur image, obscur, énigmatique, et toujours occupé à ramener ses conceptions à des formules abstraites; ils l'ont armé d'avance de la science raffinée de la critique moderne, ils lui attribuent la connaissance préalable de tous les systèmes qu'eux-mêmes ont tirés, après coup, de ses pièces, et ils transforment ainsi son œuvre en une vaste synthèse qui embrasse les aspirations infinies de l'humanité. En interprétant habilement sa pensée, les différentes écoles de l'Allemagne, spiritualistes, panthéistes, réalistes, retrouvent en lui un de leurs ancêtres, et puisent dans ses drames des arguments en faveur des doctrines les plus opposées[1]. Shakspeare est tout, tout est

1. Voy. les œuvres de MM. Rosencranz, Fisher et Rötscher.

dans Shakspeare ; l'homme n'a rien pensé, rien inventé, rien rêvé que ce puissant génie n'ait pressenti : telle est la conclusion qu'il faut tirer des études de la philosophie allemande sur Shakspeare. Au milieu de ce déluge d'hypothèses, personne ne s'avise de songer que, si Shakspeare avait été aussi savant qu'on le dit, et s'il avait voulu démontrer tant de vérités philosophiques, il aurait écrit non des drames, mais des traités. Les écrivains qui composent des théories poétiques, au lieu de penser et de sentir en poëtes, font de mauvaises pièces, comme Diderot et Lessing. Il ne faut pas confondre l'inspiration et le sens critique. Aristote ne faisait pas de tragédies, et Sophocle n'a jamais écrit d'art poétique.

C'est une étrange illusion que de prétendre rattacher toutes les œuvres de l'esprit humain à une série de raisonnements. Pourquoi mutiler l'âme du poëte et en retrancher ce qui est l'essence même de ses créations, la fantaisie et le délire divin dont parle Horace ? De quel droit des métaphysiciens obscurs emprisonnent-ils dans leurs arides formules le caprice et le rêve, fugitifs et insaisissables comme l'air ? L'esprit auquel ils appliquent la mesure de leur intelligence échappe à leurs définitions. N'est-ce donc rien que le sentiment qui échauffe l'âme, lorsqu'elle conçoit des passions héroïques et qu'elle exprime l'émotion que lui causent les grandes infortunes de la tragédie ? Ce rhythme précipité,

ce langage tantôt sonore comme la trompette guerrière, tantôt lamentable comme une marche funèbre, ces exclamations entrecoupées, ces cris et ces transports, tout cela s'explique-t-il par le simple travail de la raison ou par le désir de démontrer une vérité générale?

Sans doute Shakspeare est philosophe, si l'on veut dire par là qu'il connaît le cœur de l'homme et qu'il en analyse les plus secrets mouvements; mais ce n'est point un théoricien constamment attentif à dégager des principes qu'il a posés une conclusion philosophique. Quoi de plus libre, au contraire, que ses conceptions? Quel art plus indépendant que le sien des théories préconçues? Quel théâtre où il y ait moins de parti pris, plus de variété et plus d'effets imprévus? On dirait que la diversité de ses œuvres exclut toute idée de système. Comment rattacher au même principe *les Joyeuses Femmes de Windsor*, *Jules César* et *la Tempête?*

La critique germanique commence maintenant à sortir des ténèbres où elle s'est volontairement enfoncée et où les compatriotes mêmes du poëte ne pouvaient plus la suivre. M. Gervinus, esprit puissant et profond, sans se soustraire complétement aux tendances systématiques de ses compatriotes, se moque cependant de l'erreur des philosophes qui ouvrent un cours d'esthétique à propos de Shakspeare, et de celle des romantiques qui lui attribuent leurs propres théories sur l'art.

M. Kreyssig, qui lui succède, se sépare encore plus nettement des critiques fanatiques et des critiques obscurs; car il n'admet pas que tout soit admirable dans Shakspeare, et encore moins que ses drames offrent une éternelle matière de discussions philosophiques. Par là il se rapproche, sans se l'avouer, des idées que la critique française exprime depuis le commencement de ce siècle, et qu'ont adoptées chez nous les esprits les plus éclairés. On est bien près de penser comme nous quand on reconnaît que Shakspeare est le poëte le plus merveilleux des temps modernes, tout en faisant la part de ses imperfections et en déclarant qu'on renonce à parler de lui sur le ton du dithyrambe ou dans le style de la métaphysique.

Pendant que M. Kreyssig rompt ainsi, à notre exemple, avec les préjugés de l'Allemagne, il nous arrive du fond de l'Angleterre un secours inespéré, et l'auteur anonyme de la nouvelle exégèse de Shakspeare, publiée en 1859 à Édimbourg, signale la faiblesse, l'inconsistance et la grossièreté de l'esprit germanique, tandis qu'il met en lumière toutes les qualités solides et brillantes de l'esprit français. Il ne tient aucun compte de la critique de M. Gervinus, qu'il ne daigne même pas nommer; mais il fait grand cas de celle de M. Guizot, qu'il cite avec respect, tout en lui demandant la permission de le combattre quelquefois. En même temps paraît, dans une nouvelle Revue an-

glaise[1], un article remarquable où l'on reproche aux Allemands de prêter à Shakspeare une foule d'intentions, de desseins cachés et de théories philosophiques qu'il n'a jamais soupçonnés, et où l'on oppose aux rêves d'Ulrici et du docteur Rotscher les jugements si vrais de MM. Guizot, de Barante et Villemain. On y rappelle, sous forme de leçon adressée à l'Allemagne, que l'illustre auteur du *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*, et de l'*Essai sur Shakspeare*, a rendu depuis longtemps pleine justice au poëte anglais, et qu'aucun Allemand n'a aussi bien parlé que lui des pièces qu'il a étudiées.

Ainsi, après beaucoup de tentatives ambitieuses et avortées, les étrangers en reviennent eux-mêmes au point où nos maîtres avaient laissé la critique de Shakspeare, il y a près de quarante ans. Ce n'est point un médiocre honneur pour l'esprit français que d'avoir trouvé sitôt des traits justes et délicats pour caractériser le génie d'un poëte dont nous comprenons les beautés moins facilement que les peuples de race teutonique. Nous avons d'autant plus de motifs de nous en réjouir que les critiques d'outre-Rhin ne citent jamais ceux de nos écrivains qui se sont occupés du théâtre anglais, et qu'ils feignent de croire que nous en sommes restés sur ce sujet aux opinions de Voltaire. M. Ger-

1. Bentley's *Quarterly Review*. Shakspearian literature, oct. 1859.

vinus lui-même, dont les études sont si consciencieuses sur tout le reste, parle de nous comme si nous n'avions pas changé depuis le dix-huitième siècle, et s'escrime inutilement contre des idées qui sont mortes chez nous avec l'ancien régime. Il se fût épargné la peine de relever les nombreuses hérésies que renferme la lettre adressée par Voltaire à l'Académie, à propos de la traduction de Le Tourneur, s'il avait bien voulu lire la leçon que M. Villemain a consacrée à cette question dans son *Cours de littérature*. Il y aurait appris qu'il ne faut pas prendre pour un jugement définitif un accès de colère, et surtout que depuis un demi-siècle personne, en France, ne compare Shakspeare à un Gille couvert de haillons.

Puisque l'opinion redevient favorable à la critique française en Angleterre, et même en Allemagne où on l'a si longtemps et si injustement accusée de ne pas comprendre le théâtre anglais, le moment n'est-il pas bien choisi pour publier en France une étude complète des œuvres de Shakspeare? Le seul reproche qu'on puisse encore nous faire à l'étranger, c'est de nous en être tenus sur ce sujet à des considérations générales ou à l'analyse particulière de certaines pièces. Peut-être aussi sommes-nous restés trop indifférents aux grands travaux des Allemands qui renferment tant de vues neuves et profondes pour qui sait les découvrir sous l'obscurité d'un langage abstrait. M. Philarète Chasles, l'homme de

France qui connaît le mieux ce que publie la critique étrangère, nous a mis au courant de tout ce qu'elle avait produit, jusqu'à l'époque où il a écrit ses savantes et spirituelles *Etudes sur Shakspeare*. Mais, depuis lors, des ouvrages importants ont paru ; ils éclaircissent plus d'une question relative à Shakspeare, ils mettent en lumière des parties trop négligées de son œuvre et ils rattachent plus étroitement son théâtre à celui de ses contemporains. Profitons donc de ce qu'ils nous ont appris. Les critiques, qui viennent après les autres, n'ayant point l'avantage de la nouveauté ont du moins celui d'être plus avancés au point de départ. La science de leurs prédécesseurs doit être pour eux comme une marée montante dont chaque flot les porte plus avant sur le rivage. Mais elle ne les conduit jamais que jusqu'à un point déterminé, après lequel il faut qu'ils marchent eux-mêmes.

Il serait inutile de parler encore une fois de Shakspeare pour s'en tenir aux opinions toutes faites. Ceux qui osent le juger doivent surtout exprimer les impressions sincères qu'ils ont ressenties en le lisant, et former leur jugement, non point d'après des théories acceptées, mais d'après la comparaison de ses œuvres avec le sentiment du beau idéal que chacun porte en soi. D'ailleurs, un livre ressemble à un tableau. On y cherche, sous l'intérêt du sujet, quelque grand qu'il soit, la main de l'auteur, même obscur.

Je n'ai point reculé devant cette partie toute personnelle de ma tâche. Si, depuis six ans que j'ai commencé à étudier le théâtre anglais, j'ai pris pour compagnons de route les critiques de Shakspeare, c'est avec celui-ci pourtant que j'ai le plus vécu, et c'est lui qui m'a le plus appris sur lui-même. Lire ses pièces dans le cabinet, en expliquer de nombreux fragments dans un cours public, le voir jouer par les acteurs les plus intelligents de l'Angleterre et de l'Allemagne, à Londres, à Édimbourg, à Dresde et à Berlin, ainsi que je l'ai fait, puis savourer lentement le plaisir intellectuel et les émotions qu'elles procurent, et réunir ensuite comme en un faisceau tous ces souvenirs dispersés, c'est encore là peut-être la meilleure manière de le comprendre; c'est à coup sûr la plus agréable. Quand je n'aurais obtenu, en composant ce volume, d'autre résultat que de passer quelques années de ma vie dans l'intimité d'un si aimable et si grand esprit, je ne regretterais pas le temps qu'il m'a coûté.

Décembre 1860.

SHAKSPEARE

SES ŒUVRES ET SES CRITIQUES

CHAPITRE PREMIER

Jeunesse de Shakspeare. — Son mariage et son départ pour Londres. — État de l'art dramatique au moment où il y arrive. — Lutte entre les classiques et les romantiques. — Lyly et Marlowe, prédécesseurs de Shakspeare. — Condition des acteurs, troupe dans laquelle entre le poëte. — Ses rapports avec Burbadge. — Ses premiers drames, *Titus Andronicus, Périclès,* la trilogie de *Henri VI.* — Ses deux premières comédies, *les Méprises* et *la Méchante domptée.* — Ses poëmes et ses sonnets. — Ce que ses premières œuvres nous apprennent de sa vie.

I

Plusieurs questions se présentent naturellement à l'esprit au début d'un travail sur les œuvres de Shakspeare. On se demande tout d'abord quelle a été sa jeunesse, quelle éducation il a reçue, quelles causes ont pu influer sur sa vocation dramatique et dans quel état il a trouvé le théâtre quand il l'a abordé. La biographie du grand dramaturge, malgré le soin et l'amour avec lesquels elle a été faite par les Anglais, satisfait mal notre curiosité. Elle recueille les plus puériles anecdotes, mais elle nous donne peu de détails sur ses premières années. Nous

savons seulement qu'il était né le 23 avril 1564 à Stratford-sur-Avon, dans le comté de Warwick, que sa famille appartenait à la bourgeoisie, que, pendant plusieurs générations, elle avait exercé des fonctions publiques, et que, peu de temps après la naissance du poëte, ses parents étaient tombés dans la misère. Son père était cardeur de laine, suivant les uns; boucher, suivant les autres; suivant tous, alderman; et, en tout cas, il devint fort pauvre, puisqu'en 1579 il fut exempté d'une taxe imposée à ses confrères.

Le jeune William passa néanmoins plusieurs années à l'école, et y reçut l'instruction élémentaire qui devait lui permettre de se former seul plus tard et de suppléer à des études incomplètes par le travail individuel. On a beaucoup discuté sur le degré de science de Shakspeare, et on est allé en général d'un extrême à l'autre. Au dernier siècle, les critiques l'accusaient d'une entière ignorance; aujourd'hui, on le considère comme un savant universel. Un de ses biographes, qui découvre chez lui une connaissance complète du droit anglais, en conclut qu'il a dû travailler dans une étude d'avocat; un autre le soupçonne d'avoir été braconnier, parce qu'il emploie, avec une parfaite exactitude, tous les termes de chasse. Un troisième suppose qu'il ne peut pas avoir si bien décrit les mœurs et la nature de l'Italie, sans avoir fait un voyage dans la Péninsule. C'est à qui donnera une nouvelle preuve de l'étendue de ses connaissances. La vérité est que Shakspeare ne fut ni un ignorant ni un érudit. Il n'apprit sans doute, dans la modeste école de sa petite ville, que peu de latin et point de grec [1], comme le

[1]. Small latin and no greck.

disait Ben Jonson; mais il apprit à apprendre, et une fois qu'il put diriger lui-même ses études, il s'instruisit par ses lectures, par le commerce des esprits cultivés et par le spectacle du monde. Sa meilleure institutrice fut la nécessité. Témoin dans son enfance des besoins de sa famille, ayant vu son père obligé de vendre ses biens pour vivre et n'osant point aller à l'église dans la crainte d'y rencontrer ses créanciers, il comprit de bonne heure qu'il ne devait compter que sur lui-même. Néanmoins, à dix-huit ans, il se maria avec l'imprudence de la jeunesse. Ce fut une charge nouvelle ajoutée à celles qui pesaient déjà sur lui; mais cela l'obligea à chercher les moyens de vivre.

Aima-t-il ou n'aima-t-il point sa femme? Grande question qu'ont longuement débattue les biographes anglais, sans arriver à une solution certaine. Il ne parle jamais d'elle, disent les uns, et il ne la nomme que pour lui laisser un legs dérisoire dans son testament. S'il ne la nomme jamais, disent les autres, il ne parle pas davantage de ses enfants : faudrait-il en conclure qu'il n'aimait pas ceux-ci? Le legs qu'il lui fait n'est pas méprisant; c'est le second de ses lits, qui n'est indiqué là que comme un souvenir affectueux dans une liste d'objets qui lui avaient appartenu personnellement. S'il n'y joint aucune somme d'argent, c'est qu'il n'avait point à s'occuper de cette question, et que la part que devait avoir sa femme dans sa succession était déterminée par la loi. La meilleure preuve qu'il l'aimait, ajoute-t-on, c'est qu'après s'être retiré du théâtre, il retourna à Stratford vivre auprès d'elle.

Quoi qu'il en soit, il la quitta en 1586 ou au plus tard en 1587, à vingt-deux ou à vingt-trois ans. Fut-il forcé

de s'expatrier pour avoir tué un daim dans le parc de sir Thomas Lucy et affiché une pièce de vers mordante à la porte de ce digne seigneur, ou bien fut-il conduit à Londres par le besoin? Nouveau sujet d'incertitudes pour ses biographes. Tous les indices font supposer qu'il partit avec la résolution d'entrer au théâtre, et qu'il avait déjà fait choix de sa vocation quand il arriva dans la capitale. Un des plaisirs les plus vifs de sa jeunesse avait dû être d'assister aux représentations dramatiques que donnaient chaque année à Stratford les troupes d'acteurs des comtes de Warwick, de Leicester et de Worcester. Les théâtres naissants étaient peuplés de ses compatriotes, et la tentation de les imiter dut s'offrir de bonne heure à son esprit. Peut-être même l'un d'eux était-il lié avec sa famille et le décida-t-il, par ses instances, à tenter la fortune sur la scène. Héminge, son ami et l'éditeur de ses œuvres, Slye et Thomas Pope, tous trois acteurs, étaient nés dans le comté de Warwick. Thomas Greene, qui faisait partie de la troupe de Leicester, était de Stratford même. Enfin James Burbadge, le fondateur du théâtre des Blackfriars, était parti du même comté et des environs de Stratford, où était né son fils, le célèbre Richard Burbadge.

Après le départ de Shakspeare pour Londres, nous perdons sa trace pendant deux ans; mais ce temps paraît avoir été utilement employé par lui, car nous le retrouvons en 1589 acteur en titre dans une troupe importante. Il faut renoncer à la légende qui le représente comme un simple garçon d'écurie, tenant à la porte du théâtre les chevaux des grands seigneurs. Ce n'était ni un enfant ni un mendiant qui arrivait dans la grande ville, mais un jeune homme courageux, résolu à tra-

vailler et soutenu par la sympathie de ses futurs camarades.

II

Quelle impression dut-il recevoir de son premier séjour dans la capitale et quel était l'état du théâtre au moment où il y monta? C'est là une question fort importante pour l'étude des œuvres de Shakspeare et qui, grâce à l'érudition des Allemands et des Anglais, a été singulièrement éclaircie. Des influences très-diverses, et qui se partagent en quelque sorte en deux courants opposés, se font sentir dans les premiers essais de l'art dramatique en Angleterre. Les unes venaient du moyen âge, dont elles perpétuaient l'esprit au milieu d'une société renouvelée; les autres germaient sur le sol encore inculte de la Grande-Bretagne, apportées d'Italie et de France par le souffle puissant de la renaissance. Les Mystères et les Moralités, auxquels il faut toujours remonter quand on cherche les origines du théâtre dans les différentes parties de l'Europe, laissent chez les Anglais, peuple attaché aux traditions, une empreinte profonde, que n'effacent ni les changements de l'esprit public ni le luxe croissant de la civilisation. Les Moralités surtout, modifiées avec le temps, rajeunies par une tendance satirique qui en exclut les abstractions pour y substituer la peinture des mœurs réelles et des attaques directes contre les personnes, subsistent jusqu'à la fin du règne d'Élisabeth où elles intéressent encore le peuple et la cour.

La vitalité de cette ancienne forme dramatique devait

nécessairement influer sur les débuts d'un théâtre qu'elle avait de beaucoup précédé, et auquel elle survivait néanmoins comme un témoignage de la force du passé. Aussi voyons-nous les premiers dramaturges du seizième siècle conserver dans leurs œuvres plus d'un souvenir des pièces morales. Celui qu'ils gardent le mieux et le plus généralement, c'est le caractère dominant de ces productions, c'est-à-dire la moralité du drame ou la croyance à une justice supérieure qui ne permet pas le triomphe du mal et qui le châtie à coup sûr au dénouement. Tout le monde alors reconnaît la nécessité de cette loi et s'y conforme. Le méchant subit inévitablement sa punition sur la scène, punition souvent sanglante, qui ne consiste pas uniquement dans le remords ou dans les angoisses de l'âme, mais qui frappe le corps, afin de montrer aux yeux l'image visible de la pensée du poëte. Sir Philip Sidney, bel esprit qui se piquait de bien juger, félicitait l'auteur de *Gorboduc*, la première tragédie anglaise, d'avoir conservé cette tradition.

Un autre héritage des Mystères et des Moralités qu'acceptèrent aussi la plupart des auteurs dramatiques, mais non pas tous, ce fut le mélange du tragique et du comique, qui remontait déjà à une époque lointaine. L'élément bouffon tient partout une grande place dans l'histoire des mœurs au moyen âge. Le besoin de se distraire des scènes sanglantes de la guerre y fut général. Les princes lettrés, amis des arts, furent surtout ceux qui encouragèrent la liberté de l'esprit, et c'est à leur cour qu'il faut chercher la première trace des divertissements comiques. En Angleterre et en Écosse, aussi bien qu'en Lombardie, à Naples et à Toulouse, le palais des princes était le rendez-vous des chanteurs ambulants, des jon-

gleurs et des baladins. L'usage qu'adoptèrent beaucoup de souverains d'entretenir auprès de leur personne un fou privilégié indique jusqu'où les plus grands personnages poussaient le goût de la plaisanterie. Le peuple avait aussi ses bouffons, qui jouaient un rôle dans les spectacles burlesques que lui offrait, les jours de fête, la magnificence des magistrats municipaux ou celle des rois.

De la place publique et de la cour, le comique passa dans les Mystères, où il resta comme un élément naturel des sujets religieux. On ne crut pas en diminuer la gravité par l'addition de quelques scènes amusantes qui soutenaient l'attention de la foule en variant l'intérêt, et qui séparaient, comme des entr'actes, les parties sérieuses de la représentation. C'est le diable qu'on chargeait, en général, de divertir les spectateurs par les mésaventures dont il était la victime et par les quolibets qu'il échangeait avec ses adversaires. Cette figure burlesque de Satan, vouée au ridicule, fit place à celle du Péché ou du Vice dans les Moralités qui substituaient des abstractions aux êtres réels et vivants des Miracles; mais, en changeant de nom, elle conserva le privilége de faire rire le public. Le principe du mal s'identifia ainsi partout avec le comique. A l'idée du vice s'attacha celle de bouffonnerie. Le seizième siècle, qui rompit sur tant de points avec les précédents, se garda bien de renoncer à une tradition qui s'accordait si parfaitement avec ses propres tendances. Du milieu du naufrage de tant d'idées, il sauva l'ironie, dont il fit l'arme la plus acérée des temps modernes. C'est avec ce puissant levier qu'il battit en brèche dans toute l'Europe l'esprit chevaleresque des âges antérieurs. Rabelais en

France, Hans Sachs en Allemagne, Machiavel et l'Arioste en Italie, Cervantes en Espagne, travaillent sans le savoir à la même œuvre que reprendra, après eux, le théâtre anglais [1].

Nulle part le mélange des éléments tragique et comique ne résista mieux qu'en Angleterre à l'esprit d'innovation qui ébranlait le monde. Il répondait au goût de toutes les classes de la société; il continuait une coutume locale et il satisfaisait le double besoin qu'éprouve le peuple britannique d'être instruit et d'être amusé. La plaisanterie n'a pas besoin, pour être acceptée par les Anglais, de l'assaisonnement du sel attique. Ils ont aimé de tout temps le gros rire; pourvu qu'on les égaye, ils applaudissent. La farce a même plus de succès auprès d'eux que le comique délicat, parce qu'elle les arrache plus facilement à leur gravité habituelle. Le burlesque fait partie de l'histoire de leurs mœurs et se mêle partout chez eux au souvenir des grands événements. Henri VIII n'était point tellement absorbé par le soin des affaires publiques, par ses amours et par l'entreprise hasardeuse qu'il tentait contre la foi, qu'il n'eût le temps d'assister aux scènes comiques qu'écrivait pour lui, sous le nom d'intermèdes, le poëte John Heywood. On ne découvre dans ces œuvres informes aucune trace d'ordre ni d'action dramatique. Ce sont de simples dialogues, sur un fond moral, entre des personnages vulgaires qui échangent des facéties.

C'est ainsi que le théâtre, fidèle à l'esprit des Moralités, annonçait déjà la double tendance qu'il devait avoir. La reine Élisabeth, malgré la sévérité dont elle s'armait vo-

1. V. nos études sur *les Contemporains de Shakspeare.*

lontiers et ses grandes vues politiques, n'eût point été une véritable Anglaise, si elle n'avait daigné quelquefois dérider son visage. Elle faisait décapiter Marie Stuart et le comte d'Essex; mais cette même bouche qui prononçait des arrêts de mort souriait aux bons mots de Tarleton, son fou, le comique le plus amusant et le plus gai de l'époque.

Tel était le goût public au moment où se formait le théâtre. De tout ce que les auteurs dramatiques prirent aux mœurs de la société contemporaine, rien n'était plus répandu et ne leur fut plus imposé par l'opinion que les scènes bouffonnes qu'ils intercalèrent dans leurs œuvres. Il leur arriva même souvent de ne pas tirer ces plaisanteries de leur propre fonds, et de se borner à reproduire les quolibets habituels des *clowns* ou fous populaires, que les spectateurs avaient déjà entendus bien des fois, mais qu'ils ne se lassaient pas d'applaudir. Un passage d'*Hamlet* nous apprend qu'à cet égard une grande liberté était laissée aux acteurs, et que ceux-ci improvisaient quelquefois des calembours ou des aparté plaisants au milieu des scènes sérieuses.

Néanmoins, pendant que le théâtre héritait des traditions du moyen âge, des idées tout opposées pénétraient en Angleterre avec la connaissance des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Contre les tendances générales s'élevait l'opinion de quelques esprits délicats qui venaient de lire les tragiques grecs et latins. Nous ne connaissons pas assez, en France, les efforts que firent, au seizième siècle, les lettrés pour naturaliser dans la Grande-Bretagne le goût classique. Dès le règne de Henri VIII on commence à étudier les anciens et les Italiens, avec le désir de les imiter. En 1520, la cour assista à la représentation d'une pièce

de Plaute traduite. En 1566, Gascoigne, traducteur des *Suppositi* de l'Arioste, fait jouer, sous le titre de *Jocaste*, les *Phéniciennes* d'Euripide. La même année se termine la traduction complète des œuvres de Sénèque le tragique, à laquelle avaient travaillé en commun Jasper Heywood, fils de John, Studley, Nevyle, Nuce et Newton. Cette étude du théâtre antique, qui signale l'époque de la renaissance anglaise, n'eut pas uniquement pour but de satisfaire la curiosité générale qu'excitait la découverte des monuments littéraires de la Grèce et de Rome; elle était aussi destinée, dans la pensée des savants, à développer le sens critique de la nation et à proposer aux écrivains des modèles très-différents de ceux que leur offrait le moyen âge.

On voit que l'art dramatique, en Angleterre, hésite, à son début, entre les influences qui le sollicitaient en sens contraires. D'une part, la foule lui demandait de continuer, en la rajeunissant, la tradition des Moralités; de l'autre, le petit groupe des esprits cultivés voulait le renfermer dans le cadre sévère et régulier du drame ancien. Les premières tragédies portent la trace de cette double tendance. *Ferrex et Porrex*, ou *Gorboduc*, quoique écrit par un membre de l'aristocratie lettrée, associe à l'imitation de l'antiquité le souvenir des anciens divertissements populaires. Le ton en est constamment tragique, comme celui d'une pièce de Sénèque; mais chaque acte est précédé d'une pantomime, comme cela avait toujours lieu lorsque des acteurs ambulants donnaient une représentation en plein air pendant les fêtes publiques[1]. Richard Edwards, dans son drame de *Damon*

1. V. nos Études sur *les Contemporains de Shakspeare.*

et Pythias, copie aussi la tragédie romaine, mais il a soin de l'égayer par quelques bouffonneries nationales. Les premières comédies : *Ralph Roister Doister, Jack Juggler* (1563) et l'*Aiguille de la Grand'mère Gurton* (1566) se rattachent plus franchement au système classique. Elles s'éloignent des intermèdes d'Heywood et des Moralités pour se rapprocher de la forme élégante de Térence.

La tragédie entra à son tour dans la même voie. Elle se débarrassa de ce qu'elle avait encore conservé de l'esprit du moyen âge et se calqua sur les pièces latines. Elle ne s'éleva point, il faut le remarquer, jusqu'à l'imitation des Grecs, qui n'étaient qu'imparfaitement connus. Ce fut Sénèque seul qu'elle étudia, et dont elle prit le théâtre pour modèle, sans se douter qu'elle accordait à des ouvrages de second ordre une importance qui n'appartient qu'aux chefs-d'œuvre. On ne distinguait pas alors les différents âges de l'antiquité. Ce mot seul était magique. Un livre ancien devait être excellent. Sénèque, en sa qualité d'ancien, fut traité comme un maître. Il y a d'ailleurs dans son style un éclat continu qui frappe vivement les imaginations jeunes ou naïves; il faut moins de culture intellectuelle pour le comprendre que pour goûter la simplicité savante des Grecs. Corneille l'admira sincèrement toute sa vie et l'imita trop souvent. Les Anglais du seizième siècle, dans la première ferveur de leur admiration, lui empruntèrent non-seulement l'emphase de son langage, qui atteint quelquefois la vraie grandeur, mais le cadre vide et froid de ses conceptions dramatiques, qu'aucune théorie ne peut justifier.

Il y eut toute une pléïade d'imitateurs de la tragédie latine qui en conservaient servilement la forme extérieure, les dialogues, les longs récits, les chœurs, et qui

rejetaient comme elle l'action derrière la scène, au lieu de la montrer aux yeux, ainsi que le faisaient les héritiers des traditions nationales. Depuis Sackville, cette école se soutint, sans popularité, jusqu'à Ben Jonson, qui en exposa hardiment les doctrines et qui les élargit par sa science, en même temps qu'il les releva par son talent. Elle compta dans ses rangs Robert Wilmot, auteur de *Tancrède et Sigismonde* (1562); George Whetstone, qui écrivit, en 1578, *Promos et Cassandra*, d'où Shakspeare a tiré le sujet de *Mesure pour mesure*; Samuel Daniel, qui, dans sa *Cléopâtre* et son *Philotas* (1594) respecte scrupuleusement les unités; et enfin Brandon, qui fit jouer une *Octavie* en 1598.

Ces partisans du système tragique de Sénèque n'écrivaient point au hasard; ils expliquaient hautement les motifs de leur préférence, ils trouvaient dans le public lettré des défenseurs, et ils prenaient quelquefois l'offensive contre les écrivains qui n'adoptaient point leurs idées. Dans la préface d'une de ses pièces, Whetstone se pose en disciple des anciens et se moque des invraisemblances du drame national, auquel il reproche surtout de mêler le tragique et le comique. Philippe Sidney, plus connu et plus autorisé, écrivait un traité en faveur du goût classique, condamnait la violation des unités de temps et de lieu et allait chercher à l'étranger des exemples de cette régularité qu'il voulait imposer au théâtre anglais. C'est sans doute à son instigation que sa sœur, lady Pembroke, traduisit l'*Antoine* de Garnier, après lequel Kyd fit paraître sa *Cornélie* (1594).

Ainsi deux opinions étaient en présence lorsque Shakspeare arriva à Londres, vers 1586; on discutait, depuis plus de vingt ans, sur la forme qui convenait le mieux au

drame. Parmi les auteurs dramatiques, les uns, en petit nombre, applaudis par les savants et accueillis froidement par la foule, se retranchaient derrière l'autorité, non pas des anciens, mais d'un poëte latin de la décadence, pour rétrécir le terrain sur lequel devait se développer la tragédie; les autres, plus nombreux et plus bruyants, puisaient leur inspiration aux sources nationales, excitaient la curiosité par la variété des sujets, multipliaient les incidents, les péripéties, les spectacles matériels, et embrassaient dans leurs conceptions un champ aussi vaste que les romanciers et les poëtes épiques du moyen âge, auxquels ils empruntaient les couleurs brillantes et fantastiques de leurs pièces. D'un côté on invoquait la science, de l'autre tous les caprices de l'imagination.

Entre ces deux routes qui s'ouvraient à lui, Shakspeare choisit la plus large. Indépendant, dès l'origine, il ne voulut s'astreindre à aucune forme déterminée, et il se rangea du parti de ceux qui ne compromettaient pas la liberté future de son esprit. D'ailleurs, les adversaires des classiques avaient pour eux le succès, qui plaît tant à la jeunesse. C'est parmi eux que Shakspeare trouva les seuls écrivains qui aient pu influer sur le développement de son génie, Lyly et Marlowe. Lyly, auteur de l'*Euphues*, ou *Anatomie de l'esprit*, célèbre par le style affecté qu'il mit à la mode en Angleterre, était dans tout l'éclat de sa renommée en 1586. Le tour ingénieux qu'il savait donner aux pensées dut plaire à un jeune homme spirituel et de bonne heure attentif aux grâces du langage. Comme tous ses contemporains, Shakspeare fut partisan de l'euphuisme, et même quand il en eut reconnu, avec le temps, tous les défauts, il aima toujours les jeux de mots et les

concetti qui avaient été les premiers amusements de son imagination. Le plaisir de la difficulté vaincue lui en dissimulait le mauvais goût. On trouverait sans peine, dans plusieurs de ses pièces, la trace de l'influence que Lyly exerça sur lui. Mercutio, dans *Roméo et Juliette*, Bénédict et Béatrix dans *Beaucoup de peine pour rien*, appartiennent à la famille de ces euphuistes brillants qui excellent dans les reparties, qui savent tirer d'un mot plus qu'il ne contient, et qui, par le rapprochement imprévu de quelques pensées et de quelques expressions, jettent au milieu du dialogue de soudaines étincelles.

Marlowe frappa le jeune Shakspeare par des qualités opposées, par l'accent tragique de ses pièces, par l'énergie qu'il y déploie et par le retentissement sonore de son style emphatique. *Tamerlan,* joué pour la première fois en 1586, transportait le public anglais bien loin de *Gorboduc* et des pâles imitations de Sénèque. Il y avait là tout ce qui remue la foule : un appareil guerrier étalé sur la scène, des combats sanglants, des meurtres, des passions violentes et une action rapide qui se précipite, de catastrophe en catastrophe, jusqu'au dénoûment. Moins de discours et plus de faits, tel fut le programme de Marlowe, qui fit, en son temps, une sorte de révolution dans l'art. On composa une foule de drames sur le modèle de son *Tamerlan*. La *Tragédie espagnole* et *Hiéronimo*, de Kyd; la *Bataille d'Alcazar*, de Peele; *Alphonse*, de Greene; *Marius et Sylla*, de Lodge; *Didon*, de Nash; *Locrine*, *Titus Andronicus* appartiennent à la même école. Partout c'est le même étalage de spectacles matériels, les mêmes fureurs, les mêmes scènes de meurtre, la même prédominance des passions haineuses sur les sentiments élevés et la même rhétorique déclamatoire. Plus maître de lui

et plus éloquent dans le *Juif de Malte*, dans *Édouard II*, et surtout dans *la Vie et la Mort du docteur Faustus*, Marlowe fournit à Shakspeare quelques traits de la physionomie puissante de Shylock, lui enseigna ce que le drame pouvait tirer de l'histoire nationale, et lui laissa un exemple vraiment tragique de l'emploi du surnaturel.

Shakspeare n'apparut donc pas tout à coup comme un météore au milieu des ténèbres. Le grand mouvement dramatique de son siècle était commencé quand il arriva à Londres ; il trouva un public déjà assidu aux représentations théâtrales et des renommées établies avant la sienne. Son histoire se lie à celle de ses prédécesseurs.

III

Si celle-ci nous intéresse, il nous importe également de savoir quelle était, en 1586, la situation matérielle du théâtre, ainsi que la condition des auteurs et des acteurs dramatiques. Les troupes de comédiens, d'abord attachées aux grands seigneurs, ou nomades, ne se fixèrent dans la capitale qu'à l'époque où le goût croissant du peuple pour les spectacles publics exigea la construction de plusieurs salles destinées aux représentations. Auparavant elles jouaient au palais des souverains, dans les châteaux, ou, le dimanche, dans des auberges, devant une réunion peu nombreuse. C'est à partir de 1571 qu'elles semblent surtout avoir conquis la faveur populaire. Trois théâtres s'élèvent en même temps, comme pour satisfaire la curiosité générale, et telle était la vogue de ce divertissement nouveau, qu'en 1578 on en avait construit huit dans l'intérieur ou dans le voisinage de la

cité de Londres. Alors le gouvernement s'occupa de donner aux compagnies d'acteurs une organisation régulière; il les protégea et les surveilla. Il commença par réprimer les excès de la populace qui, en certains lieux, avait troublé leurs séances par des rixes ou par des vols à main armée; puis, pour faire sentir partout son autorité, il chargea un tribunal de censurer les pièces avant de les laisser représenter. Élisabeth leur donna, en 1583, une marque de sa faveur en prenant douze d'entre eux sous son patronage direct.

La troupe dans laquelle Shakspeare s'enrôla, en arrivont à Londres, était alors et resta la plus remarquable. C'étaient les comédiens du lord chambellan, comte de Leicester, qui, en 1589, prirent le titre de comédiens de la reine. Parmi eux se trouvaient les compatriotes du poëte qui, sans doute, l'attirèrent dans la capitale. Leur chef, Burbadge, entrepreneur habile, construisit une salle de spectacle sur l'emplacement du couvent des Black-friars (frères noirs), qu'on avait transformé depuis quelques années en dépôt de la garde-robe pour les Masques et les fêtes royales. Le lieu était bien choisi : placé au centre de la ville, et cependant en dehors de la cité de Londres, le nouveau théâtre échappait à la juridiction sévère du lord-maire. Dans tout le cours de son administration, Burbadge donna des preuves analogues de sa sagacité et de son adresse. Aussi, grâce à ces heureuses qualités, assura-t-il à la troupe qu'il dirigeait une prospérité durable. Il traversa sans accident les nombreuses épreuves auxquelles furent exposés ses confrères. Car, à peine né, le théâtre devint l'objet de violentes censures. La liberté, souvent grossière, avec laquelle il abordait toutes les questions, lui attira des

inimitiés. Au premier rang de ses ennemis se montrent déjà ces puritains intolérants dont Ben Jonson démasqua l'hypocrisie et qui, au jour de leur victoire, devaient se venger des traits sanglants que leur avait lancés la comédie, en interdisant dans tout le royaume les représentations dramatiques. C'est surtout en leur nom et par zèle religieux qu'on attaqua les auteurs et les acteurs. Ils intéressent à leur cause tantôt des pamphlétaires, tantôt le pouvoir lui-même qui les craint déjà et les ménage, du moins pendant le règne d'Élisabeth. En 1577, un certain Northbrooke publie une diatribe contre le théâtre en général; en 1579, Gosson fait paraître l'*École des abus*, où il condamne l'art dramatique, d'après les Pères de l'Église et les auteurs païens, en vertu de la morale chrétienne et de la morale stoïcienne. Enfin, en 1589, les fanatiques réussissent à faire fermer deux théâtres qui ont ridiculisé sur la scène leur piété affectée. En cette occasion, la troupe de Burbadge évita les persécutions par son apparente docilité. Elle adressa à la reine un mémoire respectueux où elle s'engageait à ne jamais attaquer ni la religion ni le gouvernement, et où elle se déclarait prête à obéir, en tout point, à l'autorité des conseillers de la couronne. Elle en appelait ainsi directement à Élisabeth, sachant bien que, par les marques extérieures d'une déférence absolue, elle obtiendrait plus d'une princesse qui aimait la flatterie que de ses ministres. Ce document nous a été conservé : on y voit figurer les noms de quinze comédiens, parmi lesquels se trouve Shakspeare.

C'est la première fois qu'il est cité dans un acte officiel. On voit qu'arrivé à Londres en 1586 au plus tôt et peut-être seulement en 1587, deux ans après, il était

déjà acteur en titre et prenait sa part des revenus du théâtre. Cette part devint, au bout de peu de temps, considérable, quand Burbadge, profitant de l'augmentation de ses recettes, eut fait construire, près du pont de Londres, la nouvelle salle du Globe, qui, commencée en 1593, fut certainement ouverte avant 1595. Onze théâtres suffisaient à peine alors à une population six fois moins considérable que celle qui habite Londres aujourd'hui et, sous Jacques Ier, le nombre en fut porté à dix-sept. Mais les seuls rivaux sérieux qui disputassent le premier rang à la troupe du lord chambellan, c'étaient les comédiens du lord amiral qui jouaient l'été à la Rose et qui se transportèrent plus tard à la Fortune, à l'ouest de la ville, aussi loin que possible du Globe, auquel ils faisaient concurrence. Eux aussi eurent l'adresse d'échapper aux poursuites dirigées contre leurs confrères en se présentant non pas comme une compagnie ordinaire, mais comme une sorte d'académie littéraire qui formait des acteurs pour le divertissement de Sa Majesté. Sous un gouvernement despotique, le meilleur moyen d'obtenir une ombre de liberté, c'est d'invoquer le patronage du souverain ; car il n'y a que ses protégés qui puissent se soustraire à la tyrannie des subalternes.

Le théâtre de Burbadge était le plus beau et le mieux bâti de Londres, ce qui ne veut pas dire qu'il eût satisfait des spectateurs modernes. On sait généralement, sans qu'il soit utile d'entrer à ce sujet dans de longs détails, quelle était alors la simplicité de l'édifice et la pauvreté de la mise en scène. Les spectateurs du parterre se tenaient debout dans un vaste espace découvert, en face duquel jouaient les acteurs, souvent gênés et embarrassés par la foule des gentilshommes qui se pressaient

sur les planches, entre eux et le public. Le son des trompettes et un drapeau déployé annonçaient le commencement de la représentation qui avait lieu tous les jours à trois heures de l'après-midi. Dix musiciens italiens jouaient une ouverture et aussitôt apparaissait le prologue, personnage vêtu de noir. Un simple écriteau indiquait le lieu de la scène. Ce procédé sommaire dispensait les auteurs de songer à l'unité de lieu. Dans les entr'actes, et avant que le rideau fût levé, les gens du peuple fumaient, buvaient de la bière et jouaient aux cartes. Souvent même ils engageaient, avec les gentilshommes assis commodément en avant de la scène, des dialogues bruyants qui se terminaient généralement par une pluie de projectiles lancés du parterre. Pour leur faire prendre patience, on leur envoyait un chanteur ou un bouffon qui les amusait par ses lazzis et qui apostrophait les tapageurs sur un ton comique. La pièce ne se terminait guère sans une sorte de parade, dont un fou populaire faisait les frais en dansant avec un tambour de basque.

La grossièreté des décorations répondait à celle de l'édifice. Pour les tragédies, on se bornait à tendre le théâtre en noir. Une charpente en bois, placée au fond de la scène, représentait à volonté une fenêtre, un toit, un balcon, une tour ou une montagne. Comment s'étonner qu'exigeant sur ce point tant de frais d'imagination de la part des spectateurs, on leur demandât en outre, comme un effort facile, de se transporter par la pensée d'un pays à l'autre, ou de franchir en idée l'espace de vingt ans? Dans un passage célèbre et souvent cité, Philippe Sidney, qui avait vu les magnificences de l'Italie, se plaignait de l'indigence des théâtres anglais.

Shakspeare aussi sentait l'insuffisance des moyens matériels dont il disposait; il eût voulu parler aux yeux par la pompe du spectacle. Il exprime, à plusieurs reprises, ses regrets dans les chœurs de *Henri V:* « Comment, dit-il au public, pouvons-nous représenter les champs de la France sur la scène? Mettez-y de la bonne volonté. Supposez que dans ces murs sont renfermées deux puissantes monarchies aux prises. Quand nous parlons de chevaux de guerre, figurez-vous que vous les voyez piaffer et que vous les entendez hennir. Que votre pensée supplée à notre impuissance [1]! » Plus bas il ajoute: « Avec quatre ou cinq fleurets émoussés et un vain simulacre de combat, nous allons déshonorer le nom glorieux d'Azincourt [2]. »

Ne regrettons pas, comme le poëte, qu'il n'ait pas eu à sa disposition plus de ressources. Il songeait, en écrivant ces lignes, au succès présent qui l'intéressait comme auteur et comme acteur. Mais ses œuvres n'eussent rien gagné à être entourées de tout le luxe de l'art moderne. L'effort que fit son esprit pour remplacer les effets matériels par la puissance des émotions profita à la beauté de ses conceptions. N'attendant aucun secours du dehors, il tira peut-être plus de lui-même qu'il ne l'aurait fait s'il avait pu compter sur l'illusion de la mise en scène. En voyant jouer ses pièces à Londres ou en Allemagne, j'ai souvent pensé que la multiplicité des décors et l'habileté du machiniste diminuaient, au lieu de l'augmenter, l'impression du spectacle. Je songeais à la simplicité du théâtre français où rien ne trouble le recueillement des spectateurs, et j'aurais voulu que pour

1. *Henri V,* chœur du Ier acte.
2. *Id., ibid.*

représenter des drames qui offrent tant d'aliments à la pensée, on songeât moins à occuper les yeux qu'à favoriser la liberté de la méditation.

De tout ce qui manquait au théâtre anglais du seizième siècle, rien ne me semble moins à regretter que la pauvreté des ornements. Shakspeare aurait rencontré sur sa route un obstacle bien plus grave, si l'art du comédien avait été aussi imparfait de son temps que celui du décorateur; car les meilleures pièces ont besoin d'être bien jouées. L'auteur dramatique, c'est-à-dire celui de tous les écrivains qui a le plus de communications avec le public et qui s'inspire le plus souvent de ses applaudissements, n'a jamais tant de motifs d'émulation que lorsqu'il est certain d'être interprété par un acteur qui ne laisse ignorer à l'auditoire aucune des beautés de son œuvre. Heureusement la troupe du lord chambellan se composait d'hommes intelligents, lorsque le jeune poëte, qui allait l'illustrer, arriva de Stratford. Sans doute il y avait encore dans le jeu et dans les habitudes des acteurs bien des défauts à corriger. Les plus vieux avaient adopté la prononciation nasillarde des puritains; les tragiques, gâtés par le ton des pièces de Marlowe, tombaient généralement dans l'emphase, et les comiques, sous l'influence du goût populaire, dans les plus plates bouffonneries. Mais plusieurs d'entre eux aimaient sincèrement leur profession et joignaient au désir de la perfectionner assez de culture intellectuelle pour y réussir.

D'ailleurs tout n'était point à dédaigner dans les exemples de leurs prédécesseurs. Shakspeare put entendre, à son début, des comédiens habiles et surtout Tarleton, le roi des comiques du temps, le favori d'Élisabeth, des courtisans et du public, qui remplissait le triple rôle de

fou de cour, de fou populaire et de fou de théâtre. A la cour, dit un contemporain, il disait à la reine plus de vérités que ses chapelains et dissipait mieux sa mélancolie que ses médecins. Au théâtre, il excitait l'enthousiasme. Il n'avait pas besoin de parler. Dès qu'il paraissait, un rire inextinguible s'emparait de toute la salle. Sa petite taille, sa laideur, ses yeux louches et son nez aplati déridaient les plus graves. Lorsqu'il parlait, ses inflexions de voix, sa manière de détacher les mots et toute son attitude étaient plaisantes. Il donnait du sel aux moindres traits qui, dans la bouche d'un autre, eussent paru insignifiants Il mourut en 1588. Shakspeare assista à ses dernières représentations qui servaient de leçons à ses camarades et d'où il put tirer d'utiles indications pour ses comédies.

Mais le véritable auxiliaire du poëte, l'homme qui sans doute stimula le plus son génie, ce fut Richard Burbadge, dont le nom est intimement lié à celui de Shakspeare. « La pensée qu'ils avaient un Burbadge pour interprète de leurs vers remplissait les auteurs d'un feu divin, » dit une élégie. Quelle excitation, en réalité, pour un esprit créateur, que de voir ses plus délicates intentions comprises et rendues avec un art qui en double l'effet! Qui sait tout ce que le comédien a pu inspirer d'idées heureuses à l'écrivain auprès duquel il étudiait ses rôles? Que de passages, écrits peut-être pour lui avec la confiance qu'il en saisirait toute la profondeur, n'auraient jamais vu le jour, si le poëte n'avait pu compter que sur une interprétation vulgaire de ses œuvres! Il faut se rappeler qu'au seizième siècle les dramaturges n'écrivaient pas pour être lus, mais pour être écoutés. Ils ne songèrent que plus tard à publier leurs

pièces. Ils s'adressaient au public par la voix de l'acteur. C'était celui-ci qui emportait le succès par son habileté, ou qui le compromettait par sa maladresse. Le jugement de l'auditoire, quel qu'il fût, dépendait uniquement et sans appel de la première représentation. Les drames n'étant pas imprimés, il n'y avait pas moyen d'en appeler de l'auditeur au lecteur. On comprend quelle était, dans de telles conditions, l'importance exceptionnelle du rôle de l'acteur. C'est sans doute pour cela que tant d'écrivains jouaient leurs drames eux-mêmes, ou que tant de comédiens faisaient des drames. Les deux professions se tenaient par des liens si étroits qu'elles se confondaient souvent ; elles vivaient l'une de l'autre. Point d'auteurs, pas d'acteurs, cela va sans dire ; mais, d'un autre côté, et c'est là un trait particulier du temps, pas de bons acteurs, pas de pièces. Personne n'eût songé à en composer, si l'on n'avait point été sûr de les faire représenter avec succès.

Ce fut donc pour Shakspeare la plus heureuse fortune que de trouver tout de suite, dans la troupe où il s'enrôlait, le meilleur comédien de l'époque. Cette rencontre exerça sur le développement de son génie la plus remarquable influence, et M. Gervinus a eu raison de dire qu'il dut à Burbadge beaucoup plus qu'à aucun de ses prédécesseurs[1]. En effet, depuis *Périclès* jusqu'à *Othello* et jusqu'à *Macbeth*, le grand acteur joua les premiers rôles de toutes les tragédies du grand poëte. Ils mirent ainsi en commun leur popularité. Celle de Burbadge était immense, si l'on en croit les témoignages contemporains. Les comédiens emportent avec eux le secret de

1. M. Gervinus, *Shakspeare*, tome I.

leur talent dans la tombe, et, de tout ce qu'ils ont été, il ne reste qu'un souvenir vague à l'adresse de la postérité. Mais il faut chercher leurs titres de gloire dans les écrits de ceux qui les ont entendus. Quand ils ont excité une admiration unanime, il n'est pas possible de ne pas croire à leur mérite. Celui-ci fut loué et pleuré par tous. « Il adaptait, dit Southampton, la parole à l'action, et l'action à la parole. » On a répété en prose et en vers que son apparition sur le théâtre était un charme pour l'œil et une musique pour l'oreille. Dès qu'il avait paru, on n'entendait plus un seul mot dans la salle, et tous les regards restaient invinciblement attachés sur lui. Il changeait de rôle et d'âge avec une merveilleuse facilité. Il portait aussi naturellement les cheveux blancs du roi Lear que les cheveux noirs de Roméo. Il mourut trois ans après Shakspeare, la même année que la reine, femme de Jacques Ier, et il fut beaucoup plus regretté qu'elle. Une curieuse anecdote, citée par l'évêque Corbett, dans son voyage poétique à travers l'Angleterre, nous apprend quelle était sa renommée dans tout le pays, et à quel point l'opinion publique l'identifiait avec ses rôles. L'évêque, un an après la mort de Burbadge, alla à Bosworth, au lieu même où fut vaincu et tué Richard III. Son hôte lui raconta les détails de cette bataille, comme s'il en avait été témoin oculaire. « Vous avez donc compulsé sur ce sujet tous les documents historiques? lui demanda-t-il. — Nullement, lui répondit le narrateur, mais j'ai vu la pièce de Shakspeare. » Puis il continua son récit. Arrivé à la dernière scène, au moment de citer la dernière parole du roi, il oublia qu'il parlait de celui-ci, et, sous l'empire des souvenirs qu'il avait gardés de la représentation, il termina, en disant :



« Mon royaume pour un cheval ! » s'écria Burbadge. Le personnage historique et l'acteur qui l'avait représenté ne faisaient plus qu'un à ses yeux. Telle fut la réputation que laissa, même dans les provinces, le camarade et l'interprète de Shakspeare.

Ainsi, malgré la grossièreté du théâtre, le jeune poëte de Stratford trouva, en arrivant à Londres, un ensemble de circonstances favorables au développement de son génie : un public nombreux et plein de curiosité, une renaissance littéraire qui répandait le goût des plaisirs de l'esprit, des prédécesseurs qui lui avaient frayé la voie par leurs succès, une troupe dirigée par le plus habile des entrepreneurs, la protection de la reine assurée à ses débuts, et, par-dessus tout, la présence parmi ses nouveaux camarades du plus grand acteur du seizième siècle. Avec l'audace de la jeunesse et le sentiment de sa force, il profita sur-le-champ de sa fortune. Ses premiers essais dramatiques remontent au commencement de son séjour dans la capitale et se suivent de près. Nous en parlerons rapidement avant d'entreprendre l'étude de ses principales œuvres.

Il s'occupa d'abord, comme le faisaient ordinairement les auteurs qui débutaient, de remanier d'anciennes pièces. Ce fut sans doute en cette qualité que Burbadge l'engagea dans sa troupe. Lui proposa-t-on des sujets ou bien les découvrit-il lui-même dans le vieux répertoire? Il nous importe peu de le savoir. Ce qui nous intéresse, c'est le parti qu'il a tiré de ces sujets. Le nombre des œuvres dramatiques ainsi remaniées par lui s'élève à sept. Ce sont, d'après des dates assez bien établies aujourd'hui, une tragédie, *Titus Andronicus;* un drame romanesque, *Périclès;* la trilogie historique

de *Henri VI;* et deux comédies, les *Méprises* et la *Méchante domptée.*

IV

Titus Andronicus, œuvre encore informe où il est difficile de reconnaître la main du grand poëte et qui après tout ne lui appartient peut-être pas, fait penser aux pièces de Marlowe et de Kyd. Les passions y sont sauvages et sans frein, les situations toujours tendues, le sang versé à flots et l'horreur poussée à l'extrême. Le sentiment qui y domine, c'est la haine sans pitié, l'amour de la vengeance, comme dans le *Juif de Malte.* Le caractère du Maure Aaron rappelle celui de Barrabas[1]. Tous deux, fils d'une race persécutée, haïssent l'espèce humaine qui les proscrit. Ils font le mal pour le mal avec une satisfaction féroce. L'un empoisonne tout un couvent de religieuses, y compris sa propre fille, livre Malte aux Turcs, et veut ensuite livrer ceux-ci aux chrétiens. L'autre fait tomber dans un piége qu'il a préparé les deux fils de Titus Andronicus, coupe la main de celui-ci, tue la nourrice de l'enfant qu'il a eu de la reine, et exprime, en mourant, le regret de n'avoir pas vécu davantage pour commettre plus de crimes. — « Ne te repens-tu pas, lui demande Lucius, de ces actions odieuses? — Oui, je me repens de ne pas en avoir fait mille fois davantage, répond Aaron; même maintenant, je maudis le jour, et je crois qu'il y en a peu auxquels s'applique ma malédiction, le jour où je n'ai pas commis quelque méfait insigne, comme de tuer

1. V. nos études sur *les Contemporains de Shakspeare.*

un homme ou de chercher les moyens de le faire périr, de violer une jeune fille ou de comploter contre son honneur, d'accuser quelque innocent et de me parjurer moi-même[1]. »

La pièce entière est écrite avec cette crudité de langage. Tout y est heurté, violent, contre nature. Un père y tue son fils et sa fille, et, pour se venger de l'assassinat de deux autres de ses enfants, fait manger à une mère les restes d'un fils. Une jeune fille, que ses ravisseurs ont déshonorée, paraît sur la scène avec la langue et les deux mains coupées.

Dans *Périclès* le ton s'adoucit et les caractères se rapprochent davantage de la nature. Ici, plus de violences ni de meurtres, mais une série de péripéties inattendues, des voyages sur mer qui dispersent les différents personnages sans les faire périr, des changements de scènes multipliés, un continuel imbroglio et des reconnaissances invraisemblables; en un mot, les inventions fantastiques d'une imagination pleine de caprices. Le sujet de la pièce avait été indiqué à Shakspeare par la renommée populaire. C'était une légende tirée d'un roman grec du cinquième ou du sixième siècle, recueillie par un certain Godefroi de Viterbe, et traduite en anglais par Gower, contemporain du vieux Chaucer. On la chantait, nous dit le prologue de la pièce, au milieu des festins, au coin du feu et dans les fêtes solennelles; les grands seigneurs et les dames de qualité la lisaient pour charmer leurs loisirs. Le poëte change la forme épique que le romancier a donnée aux aventures de Périclès et les découpe en scènes dramatiques. Il ne le fait point, il

1. *Titus Andronicus*, act. V, sc. 2.

faut en convenir, avec beaucoup d'art. Il ne relie pas, par un lien étroit, les épisodes variés de l'action; il la laisse se dérouler au hasard et sans plan déterminé. Le seul artifice qu'il emploie pour établir entre les différentes parties de l'œuvre des transitions nécessaires, c'est de faire intervenir, au commencement de chaque acte, Gower lui-même, le traducteur du roman, qui explique au public les événements accomplis et ceux qui vont se passer. Néanmoins, au milieu de ces imperfections, la main d'un maître se fait déjà sentir par quelques touches délicates, par des traits de pathétique et par un certain nombre de réflexions profondes jetées çà et là sur la destinée humaine.

Le caractère du héros principal, bien supérieur aux grossières ébauches de *Titus Andronicus*, se compose de nuances finement indiquées. C'est un prince vertueux, plein de sentiments généreux, mais naturellement mélancolique et dont le malheur éprouve jusqu'au dénoûment la vive sensibilité. Il sait exprimer et analyser ses souffrances, tandis que les personnages tout d'une pièce des drames antérieurs ne saisissent que la surface des événements et ne semblent éprouver que des sensations. Il aime, il connaît les joies du mariage et celles de la paternité, mais c'est pour les perdre bientôt après les avoir connues et pour ne les retrouver qu'à la fin du dernier acte. Ces alternatives de bonheur court et vif et de chagrins durables, qui poussent l'homme à se défier du sort, révèlent déjà dans l'auteur de *Périclès* un observateur pénétrant du cœur humain.

C'est aussi une heureuse conception, qui annonce de loin Desdémone et Cordélie, que cette pure physionomie de Marina, née sur les flots, séparée de ses pa-

rents, exposée à tous les outrages et fidèle néanmoins, dans son abaissement, à la dignité de sa race et au sang dont elle sort. La scène où elle est reconnue par son père remue l'âme sans fracas par la peinture vraie des émotions de l'amour paternel et de la piété filiale. Mais, quand on laisse de côté ces deux caractères, on est frappé de l'inexpérience avec laquelle la pièce est conduite, des invraisemblances inutiles qui y sont accumulées et de l'importance qu'y prennent des événements romanesques aux dépens de l'action dramatique.

Il n'y a encore là que des traits de talent, mais point d'ensemble : deux ou trois belles scènes éparses au milieu d'un mauvais drame.

V

Dans les trois parties de *Henri VI*, le poëte est soutenu par le sujet, par l'intérêt qu'inspire toujours la vérité historique et par le prestige des souvenirs nationaux. La poésie dramatique en Angleterre puisa à la source la plus féconde lorsqu'elle sortit de la fiction pour peindre l'histoire. Elle trouvait là tous les éléments d'un succès populaire, en même temps qu'une limite imposée à la fantaisie qui l'égarait trop souvent. La réalité offrait à l'imagination un fond solide qui la fixait. C'est ce que montra le premier Marlowe lorsqu'il mit en drame le règne d'Édouard II. Malgré les imperfectious de son œuvre, il réussit plus facilement à intéresser le public par la peinture des événements réels qu'il ne l'aurait fait par une conception romanesque, et il atteignit le pathétique par le simple tableau d'une grande infortune. Shakspeare, qui l'imita en plus d'un point, ne s'éleva pas

beaucoup au-dessus de lui dans la première partie de *Henri VI*. La supériorité des deux autres parties sur celle-ci peut servir, mieux qu'aucune autre production, à mesurer le progrès de la pensée du poëte et l'élévation croissante de son génie. Au début de la trilogie, il accumule les erreurs chronologiques et historiques, les invraisemblances et les hors-d'œuvre. Il invente des épisodes malheureux, tels que celui de la comtesse d'Auvergne et de la prise de Rouen. Il marche au hasard, et il promène ses héros d'un bout de la France à l'autre, sans s'occuper de rattacher leurs actions à des motifs déterminés et de les grouper autour d'un centre commun.

Ce qui domine au milieu de cette confusion, c'est un patriotisme aveugle et intolérant. La gloire des Anglais y est portée aux nues, tandis que leurs adversaires y sont exposés au mépris ou ridiculisés. Shakspeare ne conserve même pas à la nation française cette courtoisie chevaleresque que l'opinion ne lui a jamais contestée en Europe, et il prête à la noblesse qui entoure le Dauphin des sentiments aussi bas et un langage aussi vil que ceux de la dernière populace. « Mutilons les cadavres, » fait-il dire à Dunois, après un combat où les Français sont restés maîtres du champ de bataille, comme si un vrai chevalier eût pu songer à se venger des morts.

Néanmoins tout n'est pas mauvais dans la première partie de *Henri VI;* quelques éclairs de génie y brillent par intervalles. On en connaît surtout la scène où Talbot et son fils, attaqués par des forces supérieures, veulent inutilement se sauver l'un l'autre, et, après un débat héroïque, se décident à mourir ensemble. Il faut la citer en entier, parce qu'elle est la première révélation du génie tragique de Shakspeare.

TALBOT.

O jeune lord Talbot! je t'avais envoyé chercher pour te servir de maître dans l'art de la guerre, afin que le nom de Talbot pût revivre en toi, alors que l'âge, ayant tari la séve dans mes membres caducs et débiles, aurait porté ton père dans son oisif fauteuil. Mais, ô destinée fatale et cruelle! tu n'es venu que pour être la proie de la mort, la proie d'un péril terrible et inévitable. Va, mon fils, monte le plus agile de mes chevaux, et je t'enseignerai le moyen d'échapper par une fuite soudaine; allons, ne diffère plus et pars.

JOHN TALBOT.

J'ai nom Talbot, je suis votre fils, et vous voulez que je fuie? Oh! si vous aimez ma mère, ne déshonorez pas son nom sans tache en faisant de moi un bâtard et un misérable. Le monde dira : Il n'est pas le sang de Talbot, celui qui a fui lâchement quand le noble Talbot tenait bon.

TALBOT.

Fuis, pour venger ma mort si je suis tué.

JOHN.

Pour qui fuit ainsi, il n'y a plus de retour.

TALBOT.

Si nous restons tous deux, notre mort à tous deux est certaine.

JOHN.

Eh bien! que ce soit moi qui reste, et vous, mon père, fuyez. Votre mort est une grande perte; grand doit être aussi le soin que vous prendrez de vivre. Mon mérite est inconnu, et on ne perd rien en moi. Les Français se glorifieront peu de ma mort, ils se glorifieront beaucoup de la vôtre; avec vous meurent toutes nos espérances. La fuite ne peut ternir la gloire que vous avez conquise; mais elle ternirait la mienne, à moi qui n'ai fait aucun exploit. Tout le monde jurera que vous n'avez fui que pour mieux vaincre; mais moi, si je cède, on dira que c'est par peur. On désespérera de me voir jamais tenir tête au péril, si dès la première heure je recule et je fuis. Ici, à genoux, je demande la mort, plutôt qu'une vie conservée au prix de l'infamie.

TALBOT.

Tu veux donc qu'une même tombe ensevelisse toutes les espérances de ta mère?

JOHN.

Oui, plutôt que de déshonorer les flancs qui m'ont porté!

TALBOT.

Si tu veux que je te bénisse, je t'ordonne de partir.

JOHN.

Oui, pour combattre l'ennemi, mais non pour fuir.

TALBOT.

En toi tu peux sauver une partie de ton père.

JOHN.

Ce ne serait qu'une partie déshonorée.

TALBOT.

Tu n'as jamais eu de réputation, tu ne peux pas la perdre.

JOHN.

J'ai la vôtre : la flétrirai-je par la fuite?

TALBOT.

L'ordre de ton père te purifiera de cette souillure.

JOHN.

Vous ne pourrez pas porter témoignage pour moi quand vous serez mort. Si la mort est si certaine, fuyons tous deux.

TALBOT.

Que je laisse ici mes soldats combattre et mourir! Jamais une telle honte ne souillera ma vieillesse.

JOHN.

Et ma jeunesse sera-t-elle coupable d'une telle faute?... On ne pourra pas plus me séparer de vous que vous ne pouvez vous-même vous partager en deux. Restez, partez, faites ce que vous voudrez; je ferai comme vous : car je ne veux pas vivre si mon père meurt.

TALBOT.

Eh bien! reçois ici mes adieux, ô mon noble enfant dont la vie doit s'éteindre cette après-midi! Viens, vivons ou mourons à côté l'un de l'autre; et que nos âmes s'envolent ensemble de la France vers le ciel[1]!

1. *First part of king Henry VI*, act. IV, sc. 5.

Si la première partie de *Henri VI* est d'un poëte inexpérimenté, cette scène est déjà d'un grand poëte. Il n'y a rien dans l'*Edouard II* de Marlowe qui y soit comparable.

Nous ne pouvons nous attendre à trouver Shakspeare impartial pour Jeanne d'Arc, qui a fait tant de mal aux Anglais; il partage à ce sujet les préjugés de ses compatriotes, et il la représente comme une sorcière qui évoque les esprits infernaux. L'orgueilleuse Angleterre ne voulait pas avouer, en effet, qu'elle avait été vaincue par une femme; elle attribuait sa défaite à l'œuvre du démon, et ce fut là la grande question qui se débattit au procès de la Pucelle. Les juges tinrent à la condamner comme une magicienne qui n'avait dû son succès qu'à ses relations avec Satan. Cette conclusion sauvait l'honneur des armes anglaises. Il fallait que le monde crût que le diable seul en avait triomphé. Le poëte accepte cette croyance et la corrobore par les vices qu'il prête à la vierge lorraine. C'était la conséquence du même parti pris. Jeanne d'Arc, pour avoir fait un pacte avec l'esprit du mal, devait être criminelle; car les êtres vertueux n'ont point de commerce avec l'enfer. Aussi, malgré la pureté de sa vie, lui trouva-t-on des crimes. Shakspeare suppose qu'elle renie son père, parce qu'elle prétend descendre d'une noble race, et il met dans sa bouche l'aveu de la faute dont elle avait le plus horreur, en lui faisant dire qu'elle a aimé le roi, le duc d'Alençon et Dunois. Et cependant, à travers ces grossières erreurs, la vérité se fait jour aux yeux d'un grand esprit. On trouverait, dans plus d'un passage de *Henri VI*, des témoignages de la sympathie involontaire qu'éprouve le poëte pour l'héroïque jeune fille qui a sauvé la France. Il comprend du moins le caractère

populaire de sa mission, il exprime avec force l'enthousiasme qu'elle inspire dans sa patrie, il voit en elle la personnification d'un peuple armé pour son indépendance, et, dans la scène où elle réconcilie le duc de Bourgogne et le Dauphin, il élève son langage jusqu'aux plus nobles accents du patriotisme. Quand Schiller a remis *Jeanne d'Arc* au théâtre, il avait lu le drame de Shakspeare, et il en a tiré une de ses conceptions les plus heureuses.

On croit que la première partie de *Henri VI* n'a été rattachée aux deux autres qu'après coup, et que tout ce qui concerne les projets du duc d'York y a été ajouté pour établir une transition entre les deux premières pièces de la trilogie. En effet, le sujet se transforme. Après avoir raconté, dans la première pièce, la guerre de la France et de l'Angleterre, le poëte, dans les deux dernières, concentre tout l'intérêt sur la lutte des maisons d'York et de Lancastre. Il ne travaille point encore sur un fonds qui lui appartienne; il ne fait que remanier deux pièces de Robert Greene, dont le texte a été récemment publié par la Société shakspearienne. En même temps il suit de près les chroniques de Hall et de Holinshed. L'œuvre de Robert Greene renferme déjà plusieurs scènes intéressantes, telles que la peinture populaire de la révolte de Jack Cade, et surtout le tableau très-pathétique de la défaite et de la mort du duc d'York. Les chroniqueurs eux-mêmes fournissent à Shakspeare des situations dramatiques et des cadres tout faits. C'est de leurs récits qu'il tire, presque sans aucun changement, la prophétie de Henri VI sur Richmond, le meurtre du jeune Rutland et les réponses hardies du prince de Galles à ses vainqueurs.

Mais ce qui lui appartient en propre, c'est le développement des caractères. Il anime ces puissantes figures dont l'histoire ne lui offre que les traits décolorés; il en diversifie l'expression et, sans s'écarter ni de la vérité dans ce qu'il emprunte aux sources, ni de la vraisemblance dans ce qu'il invente, il recompose l'image, à la fois poétique et réelle, d'une époque évanouie. Il fait passer devant nos yeux une série de portraits vigoureusement tracés. C'est d'abord le protecteur du royaume pendant la minorité de Henri VI, le duc Homphroy de Gloster, loyal serviteur de son roi, plein de courage et de clairvoyance politique contre les ennemis du dehors, mais trop confiant dans la droiture de ses intentions pour se mettre en garde contre les périls du dedans, ou trop honnête pour se servir, quand il ne s'agit que de sa défense personnelle, du pouvoir public dont il est armé. C'est Suffolk, favori de la reine Marguerite, personnage dissimulé et violent, assassin du protecteur, et puni aussitôt de son crime par l'exil et par la mort. C'est le cardinal Winchester, prélat ambitieux qui, comme cela est arrivé trop souvent dans l'histoire, invoque, pour accomplir ses desseins, l'impunité que leur caractère sacré assure aux dignitaires de l'Église. S'il échappe à la justice humaine par son rang, il n'échappe point aux remords qui assiégent le criminel à sa dernière heure. Dans une scène très-forte, le poëte nous fait assister à la punition morale que lui inflige le souvenir de ses crimes :

LE ROI HENRI, WARWICK, LE CARDINAL *dans son lit.*

HENRI.

Comment se porte milord? Parle, Beaufort, à ton souverain.

LE CARDINAL.

Si tu es la mort, je te donnerai, des trésors de l'Angleterre, assez d'or pour acheter une autre île semblable, pourvu que tu me laisses vivre et que je ne sente aucune douleur.

HENRI.

Ah! quel signe d'une vie criminelle, lorsque l'approche de la mort paraît si terrible!

WARWICK.

Beaufort, c'est ton souverain qui te parle.

LE CARDINAL.

Mettez-moi en jugement quand vous voudrez. N'est-il pas mort dans son lit? (*Il pense au duc de Gloster qu'il a fait assassiner.*) Où donc devait-il mourir? Puis-je faire vivre les gens, qu'ils le veuillent ou non? — Oh! ne me torturez pas davantage! Je confesserai... Il revit, dites-vous. Alors montrez-moi où il est. Je donnerais mille livres pour le voir... Il n'a plus d'yeux; la poussière l'a aveuglé... Rabattez ses cheveux! Voyez! voyez! Ils se dressent, comme des lacs tendus, pour prendre mon âme au vol. Donnez-moi à boire et priez l'apothicaire de m'apporter le poison violent que je lui ai acheté [1].

Viennent ensuite les rudes soldats qui représentent les deux partis dans la guerre des deux Roses, le comte de Warwick, qu'on appelait le faiseur de rois, qui, après avoir fait couronner Édouard d'York, veut, pour se venger d'un affront personnel, lui arracher la couronne et meurt dans cette entreprise; Clifford, assassin du jeune Rutland, puis les membres de la famille d'York, tous célèbres, tous dignes d'intéresser l'historien par l'importance de leur rôle et le poëte par leur caractère. Richard, le chef de sa maison, héritier légitime de Richard II, assassiné par les Lancastres, possède les qualités d'un roi, le courage personnel, la prudence et

1. *Second part of king Henri VI,* act. III, sc. 3.

l'habileté. Tant qu'il se borne à réclamer ses droits, il semble soutenir la cause la plus juste. Mais, après avoir vaincu le faible Henri VI et signé la paix avec lui, à condition d'être désigné comme son successeur, quand il viole son serment et recommence la guerre, il s'expose à la peine du talion et il meurt prisonnier, comme il l'a mérité. Ses fils apparaissent déjà dans *Henri VI* tels que Shakspeare nous les montrera plus tard, avec plus de profondeur, dans *Richard III*. C'est là que nous retrouverons, pour mieux étudier leurs physionomies, le voluptueux Édouard, le mobile Clarence et surtout l'artificieux et cruel Glocester. Nous y reverrons aussi la reine Marguerite, déchue de sa grandeur, punie de ses crimes par une longue série d'infortunes et survivant seule à la chute de la maison de Lancastre, comme pour servir d'exemple de l'inconstance du sort et du châtiment qui atteint toujours le vice et l'orgueil.

Mais, de tous les caractères de la trilogie, le mieux conçu est assurément celui du prince dont elle porte le nom. Les chroniqueurs l'avaient rejeté dans l'ombre, Greene ne lui avait donné que des traits insignifiants. Shakspeare seul comprend tout l'intérêt qui peut s'attacher à un être faible, jeté par le hasard sur un trône contesté et au milieu d'une des luttes les plus sanglantes des temps modernes. Ici je ne puis m'empêcher de reconnaître ce que le poëte doit à son prédécesseur Marlowe. Déjà celui-ci avait peint, dans *Edouard II*, une destinée semblable à celle de Henri VI et il avait trouvé une source d'émotions tragiques dans le contraste qu'il avait saisi entre les sentiments de son héros et les devoirs que lui impose la royauté. Aucun de ces deux rois ne nous intéresse, comme roi; mais c'est l'homme qui

excite notre pitié dans le prince, et c'est aussi l'homme que l'auteur d'*Édouard II* nous a montré. La faiblesse, permise à un particulier, défendue à un souverain, est le trait commun de ces deux âmes. Ni l'un ni l'autre ne sont faits pour la couronne et leurs malheurs viennent bien moins de leurs fautes que de l'impossibilité où ils sont de mettre leur caractère d'accord avec les exigences de leur rang. Aussi envient-ils le sort des simples citoyens de leur royaume. Marlowe nous représente Édouard poursuivi par les rebelles et passant en fugitif sur la terre d'Irlande. Là il reçoit l'hospitalité chez des moines, il contemple leur existence paisible et il regrette de ne pas pouvoir, comme eux, ensevelir sa vie dans cette solitude. Il y trouverait le repos et sans doute le bonheur. « Mon père, dit-il, se tournant vers le supérieur du monastère, cette vie contemplative, c'est le ciel. Oh ! que ne puis-je la mener dans le calme ! [1] »

Shakspeare s'est certainement souvenu de ce passage lorsqu'il a écrit le monologue où Henri VI compare son sort à celui d'un berger et voudrait garder des troupeaux. « O Dieu ! il me semble que ce serait une vie heureuse que de n'être pas au-dessus d'un simple berger. Oh ! quelle vie que celle-là ! Combien elle serait douce et agréable ! Le buisson d'aubépine ne donne-t-il pas aux bergers, qui contemplent leurs innocents troupeaux, une ombre plus douce qu'un dais richement brodé aux rois qui craignent la trahison de leurs sujets ? Oh ! oui sans doute, et mille fois plus douce. Enfin le simple lait caillé du berger, sa boisson légère dans sa gourde de cuir, son sommeil accoutumé sous le frais

1. V. nos études sur *les Contemporains de Shakspeare.*

ombrage d'un arbre, tout ce dont il jouit avec sécurité et bonheur, est bien supérieur aux délices d'un prince, à ses mets qui brillent dans une vaisselle d'or, à ses nuits passées dans un lit somptueux, auprès duquel veillent les soucis, les méfiances et la trahison.[1] » C'est là, si l'on veut, un lieu commun, mais comme il est relevé par la simplicité de l'accent ! En même temps l'idée est bien plus développée par Shakspeare que par son prédécesseur. Là où Marlowe indique un sentiment par quelques traits rapides qui ne jettent qu'une lueur fugitive sur l'état de l'âme qu'il veut peindre, l'auteur de *Henri VI* en saisit toutes les nuances par le procédé délicat de l'analyse psychologique. Marlowe était mort lorsque parut *Henri VI*, et ne put se plaindre que son *Édouard II* eût été imité. Mais Greene réclama, dans un pamphlet souvent cité où il accuse Shakspeare de s'être paré des plumes du paon et, en jouant sur le nom de son heureux rival, d'être l'unique *Shake scene* (ébranle scène) de l'Angleterre. Cette réclamation est une preuve du succès de la pièce ; elle sert en même temps à en marquer la date. Comme Greene mourut en 1592, *Henri VI* parut certainement avant cette époque. Il semble que le jeune William ait eu déjà, à ce moment de sa carrière, de nombreux partisans et des admirateurs, car Chettle, l'éditeur du pamphlet de Greene, se croit obligé de s'excuser dans sa préface et de rendre justice au caractère et au mérite de l'auteur de *Henri VI*.

1. *Third part of King Henri VI*, act. II, sc. 5.

VI

La variété, qui est la principale loi du théâtre de Shakspeare, se retrouve dans ses premières comme dans ses dernières conceptions. Dès ses débuts, il aborde des genres divers : à côté d'une tragédie, d'un drame romanesque et d'une trilogie historique, il compose deux comédies, les *Méprises* et la *Méchante domptée*.

Les *Méprises* sont une imitation des *Ménechmes* de Plaute, ou plutôt, comme la traduction anglaise de ceux-ci ne parut qu'en 1593 et que Shakspeare ne lisait sans doute pas l'original, elles sont tirées d'une vieille pièce écrite vers 1580. Cette comédie a beaucoup exercé la sagacité des critiques. Coleridge, si respectueux d'ordinaire pour les œuvres du poëte, l'appelle une farce pure, tandis qu'Ulrici y découvre une philosophie profonde. L'opinion du premier se rapproche plus de la vérité, et cependant, comme l'a remarqué finement M. Gervinus, les *Méprises* roulent sur un fond sérieux. C'est à la suite d'un drame de famille que l'action s'engage, et le premier personnage qui entre en scène y paraît sous le coup d'une menace de mort. En même temps Shakspeare relève l'intrigue purement plaisante qu'il emprunte à Plaute ou à un de ses imitateurs par quelques essais de peintures de mœurs. Au milieu des invraisemblances qu'il ajoute à la fable latine déjà si compliquée, il étudie sérieusement, et peut-être avec une arrière-pensée personnelle, le caractère d'une femme jalouse. Sans sortir des relations de la vie bourgeoise, il montre le mal que cause la jalousie dans un ménage, le supplice qu'elle

inflige à un mari vertueux et le tort qu'elle fait à l'affection conjugale. C'est Adrienne et sa sœur Lucienne qu'il charge de nous donner cette leçon morale. L'une est mariée ; elle a épousé Antipholus d'Ephèse, qu'elle aime et dont elle est aimée, mais elle le persécute par ses soupçons, elle ne lui laisse de repos ni jour ni nuit, et elle le rend si malheureux qu'elle l'expose à la tentation d'être infidèle, qu'il n'aurait point eue si sa femme avait été moins exigeante. L'autre, encore vierge, exempte de toute passion, juge plus sainement les rapports qui doivent exister entre deux époux ; elle reconnaît l'infériorité de son sexe, elle pense qu'il est sage de ne point trop demander, pour obtenir beaucoup, et qu'en tout cas, suivant la loi de la nature, la soumission est le lot de l'être le plus faible.

Faut-il chercher dans cette esquisse de mœurs quelques révélations sur la vie domestique de Shakspeare ? Faut-il croire qu'il a représenté dans Adrienne sa femme telle qu'elle était, et dans Lucienne ce qu'il aurait voulu qu'elle fût ? Sans doute, cette supposition offre tous les caractères de la vraisemblance, si l'on songe à l'âge du poëte, au peu de connaissance qu'il avait du monde et à la place que devaient tenir, surtout dans la comédie, ses impressions personnelles. Mais je n'irai pas jusqu'à conclure de là, comme plusieurs critiques, que Shakspeare était mal marié. Si la jeune fille qu'il avait épousée à Stratford-sur-Avon ressemblait à Adrienne, ce n'était ni une méchante femme ni une compagne indigne d'un homme intelligent. Elle est jalouse sans doute, mais non pas de cette jalousie qui vient d'un fonds habituel de mauvaise humeur ; c'est par excès d'amour qu'elle craint d'être trompée. On peut beaucoup pardonner à une si

vive tendresse. D'ailleurs, elle éprouve et elle sait exprimer les sentiments les plus délicats. Il y a de la grâce et plus d'émotion que de colère dans ses reproches. Elle mérite d'être grondée doucement, comme un enfant qui ne sait rien de la vie, et non pas d'être chassée du cœur de celui qu'elle aime.

Il n'y a aucune comparaison à faire entre ce caractère faible et trop tendre et celui de Marguerite dans *Henri VI*, où l'on a voulu chercher aussi quelques traits de la femme de Shakspeare. Marguerite est odieuse, elle est déjà séduite avant d'être mariée, elle ne dissimule même pas son impudique amour et elle ne fait trêve à cette passion que pour s'occuper de vengeance et d'ambition. Quoi de semblable chez Adrienne, simple bourgeoise, honnête, fidèle, et qui n'a que le défaut de trop aimer son mari? Si Anne Hathaway ressemblait à celle-ci, elle n'avait aucun rapport avec celle-là. Shakspeare, d'ailleurs, a bien pu tirer de ses propres souvenirs l'étoffe d'un caractère comique, mais ce n'est pas à cette source qu'il a dû puiser pour peindre une reine dont les chroniques lui fournissaient le portrait.

La *Méchante domptée* ne prouve rien non plus, quoi qu'on en ait dit, contre la femme du poëte. C'est l'histoire d'une jeune fille revêche, acariâtre, qui repousse avec dédain tous les prétendants, et qui finit par plier devant le despotisme d'un mari, plus entêté encore et plus violent qu'elle. Shakspeare n'a pas plus inventé le sujet de cette comédie que celui des *Méprises;* il l'a trouvé dans une vieille pièce dont le style rappelle les œuvres de Greene. Il marche une seconde fois sur les brisées de l'auteur du premier *Henri VI*, au risque de justifier les termes du pamphlet dont nous avons parlé.

Ainsi, l'idée première de sa pièce ne lui vient point de ses querelles domestiques, mais d'un ouvrage antérieur au sien. Les détails ne semblent pas davantage se rapporter à sa situation. Catherine ou la *Méchante* n'a de défauts qu'avant le mariage; mais, une fois mariée, elle devient un modèle de douceur et de patience. Une courte expérience suffit pour la corriger. Si le poëte avait eu à se plaindre gravement de sa femme, il n'aurait pas fait remonter ses récriminations à une époque antérieure à leur union; surtout il n'aurait pas indiqué un moyen infaillible de la guérir, et il n'aurait pas fait l'histoire de sa conversion. S'il avait eu besoin d'une recette analogue à celle qu'emploie Pétrucchio, il ne l'aurait pas mise au théâtre, il s'en serait servi pour rétablir la paix dans son ménage.

Quelques modernes, curieux de retrouver dans les premières pièces du poëte les éléments de sa biographie, ont abusé du système des interprétations. Nous ne les suivrons pas sur ce terrain conjectural. La critique purement hypothétique ne nous paraît pas plus digne d'attention que la critique superficielle. Si celle-ci reste au-dessous de sa tâche quand elle ne parvient pas à dégager d'une œuvre littéraire tout ce qui y est renfermé, celle-là commet une sorte de profanation quand elle veut deviner plus que le poëte n'a voulu dire, et qu'elle force, en quelque sorte, les derniers retranchements derrière lesquels il a abrité sa vie privée.

Shakspeare a pu faire quelques allusions à ses rapports avec sa femme, mais rien ne prouve qu'il l'ait mise directement en scène. En tout cas, il a enveloppé ses confidences de beaucoup de mystère, car aucun de ses contemporains ne les a relevées, et il a fallu aux Anglais

deux siècles pour les découvrir. Tout ce que nous pouvons affirmer avec certitude, c'est que le poëte semble très-occupé, dans ses premières œuvres, de la question du mariage. On voit que c'est le plus grand problème que la destinée lui ait encore proposé. Il exprime déjà, à ce sujet, des opinions arrêtées. Il ne combat ni ne défend l'institution en elle-même. Tout dépend, suivant lui, du choix qu'on fait. Le mariage est bon pour ceux qui choisissent bien, mauvais pour ceux qui choisissent mal. « Une union sans amour, fait-il dire à Suffolk dans « la première partie de *Henri VI*, est un enfer, tandis « que le contraire est une image de la paix du ciel. » Il reste, en parlant ainsi, dans les termes les plus généraux de la question; il la juge en philosophe qui voit le pour et le contre des choses, et nullement en homme passionné qui se plaint d'une expérience récente. Il a aussi des idées personnelles sur le rôle respectif des deux époux. Il est particulièrement pénétré des droits du mari, droits qui emportent nécessairement des devoirs. Sa morale paraît d'accord avec celle du code civil. Le mari doit à la femme protection et fidélité; il est tenu de pourvoir à ses besoins par le travail; celle-ci, en revanche, lui doit un accueil toujours aimable, une grande égalité d'humeur et une soumission absolue. On trouvera peut-être qu'il insiste trop sur ce dernier point pour n'avoir point eu à souffrir de quelque révolte domestique. En tout cas, il a un remède tout prêt. L'exemple de Catherine, qui devient si accommodante, après avoir été si sévère, montre qu'il dépend du mari de corriger les défauts de sa femme. La leçon est à l'adresse des deux sexes. La *Méchante* soumise et repentante s'adresse à une de ses amies à

laquelle elle trace, d'après sa propre expérience, une règle de conduite.

« Une femme en colère est comme une fontaine troublée, fangeuse, désagréable à voir, épaisse, sans beauté, et, tant qu'elle est ainsi, personne n'a la gorge assez sèche ou n'est assez altéré pour daigner en boire ou en toucher de ses lèvres une seule goutte. Ton mari est ton seigneur, ta vie, ton gardien, ton chef, ton souverain, un être qui s'occupe de toi et de tes besoins, qui se livre à de pénibles travaux sur terre et sur mer, qui veille, la nuit, au milieu de la tempête, le jour, par le froid, tandis que tu dors chaudement à la maison, tranquille et en sûreté, et il ne te demande d'autre tribut que de l'amour, un visage agréable et une sincère obéissance : payement bien faible d'une si grande dette. Ce que le sujet doit à son prince, la femme le doit à son mari, et, lorsqu'elle est méchante, maussade, acariâtre, revêche, lorsqu'elle n'obéit pas à sa volonté légitime, qu'est-elle, sinon une créature criminelle, révoltée, rebelle et coupable d'une trahison impardonnable contre un maître qui l'aime? Je suis honteuse qu'il y ait des femmes assez folles pour déclarer la guerre, quand elles devraient s'agenouiller pour obtenir la paix, et pour aspirer au commandement, à la suprématie, au pouvoir, quand elles sont tenues de servir, d'aimer et d'obéir. Pourquoi nos corps sont-ils pâles, faibles et délicats, incapables de supporter la fatigue et les agitations de ce monde, si ce n'est pour que nos mœurs douces et nos cœurs soient complétement d'accord avec notre extérieur[1] ? »

Peut-être faut-il voir dans ce passage un réquisitoire

1. *Taming of the shrew*, act. v, sc. 2.

direct contre Anna Hatway, et ce serait alors le seul qu'on pourrait lui appliquer avec une apparence de probabilité. Peut-être aussi n'est-ce là qu'un simple lieu commun, tiré primitivement des auteurs anciens et développé avec des idées modernes, comme il y en a tant dans les tragédies anglaises du seizième siècle. Il me serait facile d'extraire d'une seule pièce de Beaumont et Fletcher, ou de Ben Jonson, plus de récriminations contre les femmes capricieuses ou volontaires que Shakspeare n'en a fait dans toute sa carrière dramatique. Les critiques, qui sont, comme des casuistes, à l'affût des intentions probables du grand poëte, éviteraient une cause fréquente d'erreurs, s'ils voulaient bien remarquer que ces mêmes intentions se retrouvent chez plusieurs de ses contemporains

Quand on retranche de la *Méchante domptée* les scènes où se développe le caractère de Catherine, il ne reste plus qu'une farce pure qui se rapproche beaucoup des *Méprises*. Garrick, qui n'y voyait qu'une bouffonnerie, chargeait, pour amuser le public, le rôle de Pétrucchio, et c'est encore ainsi que le jouent les acteurs modernes. Le comédien Woodward allait jusqu'à donner des coups de fourchette à Catherine et jusqu'à la renverser par terre.

Les deux premières comédies de Shakspeare, jetées l'une et l'autre dans le même moule, relèvent de la même école; on y sent l'influence manifeste de l'Italie. L'antiquité n'y est entrevue qu'à travers les imitations qu'en ont faites les Italiens du seizième siècle. Le Plaute qu'imite le poëte a été revu et corrigé par l'Arioste et par Machiavel. Quelques traits, empruntés aux *Suppositi*, que Gascoigne avait traduits en 1566, reparaissent ici

au milieu de l'intrigue romaine. Grémio descend en droite ligne de Pantalon. Toute la partie de l'intrigue qui roule sur la faiblesse des pères et sur la substitution d'un père faux à un père véritable, vient aussi des sources italiennes.

VII

Avec les *Méprises* et la *Méchante domptée* se termine la première période de la carrière dramatique du poëte. A cette époque, il cherche sa voie, il n'a pas encore pris son essor, et il se borne à remanier les œuvres de ses devanciers. Excepté dans quelques passages de *Henri VI*, où se révèle déjà le grand écrivain, elles ne s'élèvent pas beaucoup au-dessus de ce qu'avaient fait les prédécesseurs de Shakspeare, Marlowe et Lyly. Le ton dur et violent de la tragédie et de la comédie primitive s'y retrouve sans adoucissements. Les situations sont, en général, fortement accusées et dénouées brusquement, les incidents s'entassent dans un espace trop étroit pour les contenir, les faits y sont plus serrés que les sentiments. L'auteur se presse, comme s'il manquait de l'haleine nécessaire pour soutenir jusqu'au bout le poids de son sujet. Il indique en traits rapides plutôt qu'il ne développe les passions. C'est là un des signes caractéristiques de la jeunesse qui voit plus facilement les côtés saillants d'une conception qu'elle n'en saisit l'ensemble et qu'elle n'en coordonne avec ampleur les détails.

En même temps se trahit, chez le poëte encore inexpérimenté, le désir de profiter de tout ce qu'il sait, et d'imiter tout ce qu'il connaît. Il a besoin de chercher

des appuis hors de lui-même. Au moment où le fils de l'alderman de Stratford arrivait à Londres, il était partout question de l'Italie et de l'antiquité. La société élégante et lettrée avec laquelle il entra tout de suite en relation, parce qu'elle favorisait spécialement la troupe dont il faisait partie, ne jurait que par les anciens ou par leurs imitateurs. Shakspeare, qui avait sans doute peu appris dans sa petite ville, et qui se formait lui-même par le commerce du monde autant que par la lecture, ne veut point paraître ignorer les belles œuvres dont tous les hommes sérieux s'occupent. Il écoute ce qui se dit autour de lui, il lit des traductions, il amasse des matériaux et il fait parade, dans toutes ses premières productions, de cette science de fraîche date. C'est une sorte d'hommage qu'il rend au goût des meilleurs juges et un appel indirect à leur sympathie. Il témoigne aussi par là de la satisfaction intérieure qu'il éprouve, en voyant s'étendre devant lui le champ de ses connaissances. A côté de tant d'auteurs dramatiques instruits, sortis pour la plupart, comme Marlowe, des universités savantes, il eût plus souffert encore d'être réellement ignorant que de le paraître. Il sentit le besoin de combler les lacunes de son éducation, et il le fit avec courage. Mais à cet âge où l'on ne dissimule guère ses impressions, il devait laisser percer dans ses œuvres quelques traces des efforts qu'il faisait pour s'instruire, moins encore par calcul, quoiqu'il eût le sentiment de ce qui plaisait au public, que par naïveté et sincérité juvéniles. Quoi de plus naturel à la jeunesse que de parler de ce qu'elle vient d'apprendre, surtout quand elle a acquis sa science un peu tard et qu'elle a pu craindre de ne jamais l'acquérir?

Aussi Shakspeare n'a-t-il fait nulle part plus d'allusions à la mythologie, plus de citations et plus de comparaisons empruntées à l'antiquité que dans ses premières pièces. Les souvenirs de la Fable et de l'histoire abondent dans *Titus Andronicus*. Quand Titus contrefait l'insensé, pour mieux satisfaire sa vengeance, il imite Brutus l'Ancien; quand il tue sa fille déshonorée, il rappelle l'action du Romain Virginius. Le malheur de Lavinie n'est qu'une répétition du mythe de Térée et de Progné. Le festin où l'on sert à Tamora la chair de ses propres enfants fait penser au banquet d'Atrée et de Thyeste. Dans *Périclès*, Diane apparaît comme dans une tragédie d'Euripide, et le naufrage du héros sur une terre étrangère semble une réminiscence de l'arrivée d'Ulysse chez les Phéaciens. La trilogie de *Henri VI* elle-même, qui repose sur un fond tout moderne et national, ne dispense pas le poëte de montrer son érudition classique. Il se croit obligé d'établir plus d'un rapprochement entre la guerre des deux Roses et la guerre de Troie, qu'il ne connaît pas par les sources grecques, mais qu'il entrevoit sans doute à travers les traductions anglaises des poëmes latins et particulièrement de l'*Énéide*. A propos des divisions de la maison d'York et de la maison de Lancastre, il raconte l'expédition qu'entreprennent Ulysse et Diomède pour enlever les chevaux de Rhésus. Ailleurs, dans la scène de la séparation de Suffolk et de la reine Marguerite, il copie un passage connu d'Ovide. C'est aussi le désir de tenir sa place parmi les lettrés et d'imiter, comme eux, l'antiquité païenne qui inspire à Shakspeare les deux poëmes qu'il dédie à lord Southampton, *Vénus et Adonis* (1593) et *Lucrèce* (1594).

Dans le premier, il esquisse, en gardant un reflet

lointain des poésies amoureuses d'Ovide, la passion sensuelle, telle que l'éprouve une nature ardente. Dans le second, il prend un ton plus grave et, par l'élévation du sentiment moral, il se rapproche de Virgile. Il paye ainsi sa dette de bienvenue à la société polie dont lord Southampton était un des représentants les plus éclairés; il peut marcher de pair avec les beaux esprits qui se piquent d'introduire en Angleterre le goût de la renaissance, avec les Surrey, les Wyat, les Ph. Sidney, les Dorset, les Oxford et les Pembroke. Comme eux aussi, il connaît et il imite les Italiens, non pas malheureusement les meilleurs, mais l'école qui, vers le milieu du seizième siècle, quand les grands prosateurs et les grands poëtes, quand Machiavel et l'Arioste se sont retirés de la scène, prépare la décadence de la littérature italienne par tous les raffinements du bel esprit. Lyly avait rapporté l'euphuisme de son voyage dans la péninsule italique. La gloire du siècle de Léon X et les grands services que l'Italie avait rendus à la Grande-Bretagne, en l'initiant à la connaissance des lettres antiques, couvraient aux yeux des Anglais les défauts de Marini et de ses disciples. Ils acceptaient, avec une égale admiration, tout ce qui venait d'une nation qu'ils considéraient comme l'héritière de la Grèce et de Rome. Trop occupés de s'instruire et de jouir des trésors qu'ils découvraient pour faire parmi ces richesses un choix éclairé, ils confondaient le passé et le présent. De même que dans l'antiquité ils admiraient tout, parce que tout était nouveau pour eux, Apulée et Pétrone aussi bien qu'Horace et Virgile, comme on le voit par l'exemple de Ben Jonson, l'écrivain le plus instruit de son temps, ils mettaient tous les auteurs de sonnets italiens sur la

même ligne que Pétrarque, et tous les conteurs au même rang que Boccace.

C'est de cette source qu'est venue l'affectation dont le théâtre anglais porte l'empreinte à ses débuts, et qui forme un si étrange contraste avec les éléments grossiers qu'il tire des souvenirs nationaux. Shakspeare, comme ses prédécesseurs, est emporté par ce courant. A côté des horreurs tragiques de *Titus Andronicus* et des bouffonneries de la *Méchante domptée*, il aiguise des jeux de mots subtils, il combine des antithèses ingénieuses, et il mêle aux défauts d'une littérature naissante ceux d'une littérature en décadence. On pourrait se demander, en lisant certains passages de ses premières pièces, s'il appartient à la fin ou au commencement d'un grand siècle, s'il écrit à une époque d'extrême ignorance ou de culture intellectuelle très-développée. Il se rapproche tantôt des Mystères du moyen âge, tantôt des poëmes de Marini, son contemporain.

L'imitation de l'Italie, qui persiste chez lui bien au delà de ses premiers essais dramatiques, se retrouve surtout dans une œuvre dont il emprunte la forme et le fond aux Italiens et qui semble écrite, comme ses poëmes, pour conquérir les sympathies des lettrés. Je veux parler de ses sonnets. Là domine cette rhétorique artificielle dont le germe perce à travers l'admirable langage du *Canzoniere* de Pétrarque, et qui, chez ses derniers imitateurs, finit par se substituer complétement au sentiment et à la passion. La pensée écourtée dans les limites étroites que lui impose la poétique se réduit à l'agencement habile des mots et dégénère facilement en pointes, à cause de l'usage qui s'est introduit de terminer le sonnet par un trait. Shakspeare avait,

même en ce genre, des prédécesseurs et des rivaux en Angleterre, surtout Samuel Daniel et Drayton, élèves du spirituel Surrey, un des principaux zélateurs des études italiennes. Il ne se préserva pas mieux qu'eux du mauvais goût. Il aime, il faut l'avouer, à rapprocher des expressions disparates, à tirer de ce rapprochement des effets inattendus, et à surprendre le lecteur par l'agilité avec laquelle il présente une idée sous plusieurs faces. Néanmoins, cette gymnastique de l'esprit ne lui fut point inutile; si elle le conduisit à une affectation qu'il lui eût été bien difficile d'éviter, au milieu de tous les exemples que lui donnait son temps, elle le débarrassa de la langue rude et brutale que parlait le théâtre avant lui, elle assouplit son langage et elle fit sortir de l'effort intellectuel qu'elle lui imposa cette éloquence aimable qui lui valut le surnom de poëte *à la langue de miel.*

D'ailleurs, même dans ces œuvres où il était gêné par la convention, la sensibilité du poëte se fait jour à travers les artifices du langage. Il écarte d'une main hardie le voile obscur de la poésie mystique dont s'enveloppent d'ordinaire les faiseurs de sonnets, pour exprimer en termes brûlants l'amour et l'amitié. Ces sentiments y éclatent avec tant de force que plusieurs critiques cherchent à y retrouver les éléments d'une biographie morale de Shakspeare et des notions sur les premiers temps de son séjour à Londres. A défaut de faits nouveaux qui semblent maintenant impossibles à découvrir, on peut en tirer du moins des indices probables sur son caractère et sur ses relations [1].

1. Voy. sur les *Sonnets* de Shakspeare, M. Villemain, *Essai sur Shak-*

Les sonnets confirment ce que les drames peuvent déjà nous faire soupçonner; ils nous apprennent que Shakspeare, dans sa jeunesse, a aimé, qu'il a souffert et qu'il a dû ses principales consolations à l'amitié. Qui aima-t-il? Nul ne le sait, et la première loi que s'imposent les poëtes italiens ou leurs imitateurs, c'est de ne jamais nommer la femme qu'ils chantent. En tout cas, l'amour ne le rend pas heureux; il languit d'abord pour une beauté dédaigneuse qui ne répond à sa passion que par l'indifférence, puis il triomphe, comme l'indique un sonnet victorieux; mais sa victoire est immédiatement empoisonnée par la certitude qu'il a un rival, et que ce rival n'est autre que son meilleur ami.

Heureusement cet ami peut au besoin lui tenir lieu de toutes les affections. Il parle de lui sur le ton du dithyrambe, il craint par-dessus tout un refroidissement qui les séparerait et il lui cède avec résignation sa maîtresse, à condition que leur amitié n'en souffrira pas. « Fais-toi aimer des femmes, semble-t-il lui dire, mais garde-moi ton âme. A moi ton amour, à elle, comme un trésor, la jouissance de ton amour [1]. Prends toutes mes amours, mon bien-aimé, oui, prends-les toutes. Qu'as-tu donc de plus maintenant que ce que tu avais auparavant? Il n'est pas d'amour, ami, que tu puisses appeler véritablement mien. Tout ce qui est à moi était à toi, avant que tu me prisses celui-ci..... Je te pardonne ton larcin, gentil voleur, bien que tu me dérobes tout mon pauvre avoir [2]. »

speare; M. Delécluze, *Dante Alighieri et la poésie amoureuse;* M. François-Victor Hugo, *Préface de la traduction des Sonnets de Shakspeare;* Brown, *Shakspeare's autobiographical poems;* M. Gervinus, *Shakspeare*, tome II, et enfin M. Kreyssig, *Vorlesungen ueber Shakspeare*, tome I.

1. Sonnet XX.
2. Sonnet XL.

Cent vingt-six sonnets célèbrent ainsi l'amitié comme la plus vive des jouissances et le seul bien indispensable. Elle ne donne point cependant le bonheur parfait, car elle traîne avec elle, comme l'amour, son cortége de souffrances; elle est troublée par la jalousie, par l'absence et par les inquiétudes d'une âme passionnée que la moindre apparence de froideur effarouche. Il y a même des moments où l'on croit qu'un lien si cher va se rompre. « Adieu, dit le poëte dans son quatre-vingt-septième sonnet, tu es trop précieux pour que je te possède et tu sais trop sans doute ce que tu vaux. » Mais ensuite les deux amis se raccommodent, et la joie rentre dans l'âme brisée du plus sensible des deux.

Quel est ce mystérieux personnage dont le nom n'est pas prononcé une seule fois et qui exerce une si grande influence sur le bonheur de Shakspeare? Nul doute que ce ne soit lord Southampton, à qui l'auteur des sonnets a dédié les deux poëmes de *Vénus et Adonis* et du *Viol de Lucrèce*. La dédicace de *Lucrèce* contient des expressions qui se retrouvent ici et qui doivent s'appliquer à la même personne. D'ailleurs, nous savons, par des témoignages contemporains, que ce jeune seigneur témoignait une amitié particulière à Shakspeare et à Richard Burbadge[1]. Quoique ayant neuf ans de moins que le poëte, il s'attacha à lui et le protégea. En 1603, quand le conseil royal prit des mesures sévères contre l'audace politique des dramaturges et des acteurs, lord Southampton défendit ses deux protégés : « L'un, dit-il, est le Roscius anglais; l'autre un grand poëte et mon ami particulier. »

Cependant il ne put pas toujours jouer le rôle de Mé-

1. V. Nathan Drake, *Shakspeare and his times.*

cène, il eut des épreuves personnelles à traverser et peut-être fut-ce le contre-coup de ses malheurs que ressentit Shakspeare, lorsqu'au commencement du dix-septième siècle, celui-ci composa Hamlet et laissa voir, par le choix de ses sujets dramatiques, une disposition à la mélancolie. Lord Southampton commit l'imprudence de désobéir à la reine sur une question que les hommes ne soumettent pas en général au contrôle des puissances politiques, mais que le despotisme féminin d'Élisabeth faisait entrer dans les attributions de la royauté. Il aima, sans la permission de sa souveraine, miss Vernon, cousine du comte d'Essex. On lui défendit de l'épouser, il s'obstina, et, après quelques aventures qui nous font connaître la violence de son caractère, après avoir pris à l'abordage un vaisseau espagnol, dans l'expédition qu'Essex dirigea contre la flotte de Philippe II, après s'être battu en duel avec le comte de Northumberland et avoir frappé, dans l'antichambre même de la reine, un de ses chambellans, il se maria, malgré la défense formelle qui lui en avait été faite. Élisabeth répondit à cette bravade en l'envoyant à la tour de Londres, où il passa sa lune de miel. Il n'en sortit que pour conspirer avec Essex, il fut pris, condamné à mort, comme son chef, et obtint par grâce que sa peine fût commuée en une détention perpétuelle dont le délivra l'avénement de Jacques Ier.

Ces cinq années de vicissitudes et de malheurs qui commencent en 1598, date du mariage de lord Southampton, correspondent précisément à l'époque où l'ironie de Shakspeare devient plus amère et accuse, avec un accent plus douloureux, la méchanceté humaine. Sous le nouveau roi, le fougueux gentilhomme recouvre ses

places, ses honneurs et un plus grand crédit que jamais. Cet heureux changement survenu dans la position de lord Southampton ne fut sans doute pas une des moindres causes du bonheur et de la tranquillité d'esprit que retrouva Shakspeare dans les dernières années de sa vie.

Il y eut toujours néanmoins entre les deux amis la différence des rangs, qu'il ne dépendait d'aucune bienveillance de combler, et que faisait ressortir davantage encore la constitution aristocratique de l'Angleterre. Le comédien Shakspeare ne pouvait, malgré son génie, s'estimer l'égal d'un des plus grands seigneurs du royaume. Il semble qu'il en ait souffert, au moins au début de leurs relations, et, parmi les sentiments qu'il épanche dans ses sonnets, on voit poindre un regret douloureux de la destinée humiliante à laquelle il est condamné. C'est alors qu'il s'écrie : « Disgracié par la fortune et les regards des hommes, je pleure tout seul sur ma condition proscrite, je trouble le ciel sourd de mes cris stériles, je jette les yeux sur moi et maudis mon sort [1]. » Ailleurs, il ajoute, sous l'influence de la même tristesse : « Ne pleurez pas sur moi, quand je serai mort, plus de temps qu'il n'en faut au glas sinistre de la cloche pour annoncer au monde que je me suis enfui de ce vil monde, pour demeurer avec les vers les plus vils... Que votre amour pour moi finisse avec ma vie même, de peur que le monde sage ne regarde vos gémissements et ne se moque de vous, à cause de moi, quand je n'y serai plus [2]. »

Le grand poëte sent peser sur sa tête le préjugé qui re-

1. Sonnet XXIX.
2. Sonnet LXXI.

tranche les comédiens de la société honnête, le mépris déclaré des puritains pour eux et l'éloignement que leur profession inspire au vulgaire. C'est ce qui rend sa reconnaissance pour lord Southampton plus vive, et ce qui mêle à son amitié une apparence d'adoration. Quel prix infini ne doit-il pas attacher aux bonnes grâces d'un homme qui le relève à ses propres yeux et aux yeux du public par des témoignages déclarés de son affection! L'acteur que les bourgeois dédaignent a trouvé un ami dans les rangs les plus élevés de l'aristocratie. On comprend qu'un tel ami lui soit plus cher que tout au monde et lui tienne lieu, dans cette triste condition, de maîtresse et de famille.

Ainsi les sonnets nous font entrevoir l'histoire des sentiments intimes de Shakspeare. Ils laissent encore subsister bien des obscurités sur cette destinée mystérieuse, mais ils soulèvent un coin du voile et ils nous découvrent une âme aimante, capable de sentir vivement la joie et le chagrin, plus accessible néanmoins, comme toutes les natures d'élite, aux émotions douloureuses et plus disposée à la mélancolie qu'à la gaieté. La pensée y porte l'empreinte de la sincérité, lors même qu'il faut écarter, pour la démêler, les ornements artificiels qui la surchargent.

Telle fut l'éducation que Shakspeare reçut de son temps et celle qu'il se donna à lui-même. Tels sont les éléments dont se composent ses premières œuvres et les travaux qui marquent le commencement de sa carrière[1].

1. On ne sait pas en quelle année furent écrits les *Sonnets*; on sait seulement qu'ils étaient connus avant 1598, puisque Mères en parle avec admiration dans son *Trésor de l'esprit*. Il en parut une édition furtive et incomplète, en 1599, sous le titre : *The passionate pilgrim*. Mais le recueil complet et authentique ne parut qu'en 1609.



On peut distinguer sans peine et réunir dans une même étude les drames qui appartiennent à cette période. Jusqu'ici nous n'avons eu d'autre ordre à suivre que l'ordre chronologique. Mais, désormais, en considérant le vaste champ qu'embrasse le poëte et la diversité des sujets qu'il traite, il devient difficile de ne tenir compte que des dates. Plusieurs critiques cependant y attachent une grande importance, surtout depuis les découvertes de P. Collier, qui ont fixé la chronologie de la plupart des pièces. Ce sont ceux qui refont la biographie ou plutôt l'histoire des sentiments de Shakspeare, à l'aide de son théâtre. Pour ceux-là, à chaque date correspond une nouvelle évolution de son génie. Ils en suivent ainsi pas à pas les progrès et ils le conduisent, depuis ses débuts jusqu'à sa mort, en marquant, pour ainsi parler, les phases successives qu'il a traversées. Je n'ai pas besoin de dire que cette étude toute moderne est une source féconde d'hypothèses, tantôt vraies, tantôt fausses. Si elle nous a beaucoup appris, et si elle donne lieu à des aperçus ingénieux, elle n'en soulève pas moins deux objections graves.

D'abord l'ouvrage de Collier, qui a été si utile, est loin d'avoir éclairci toutes les questions chronologiques [1]. Il reste encore des drames qu'on ne sait à quelle année ni même à quelle période de la vie du poëte rapporter. Quand la date est aussi douteuse, comment en tirer des conclusions, et, dans cette trame si savamment ourdie de la vie du poëte expliquée par ses œuvres, comment un

1. Il y a, même en Angleterre, toute une école critique qui combat les opinions de Collier. V. à ce sujet le récent ouvrage d'Hamilton, *An inquiry into the genuineness of the manuscript corections in Mr J. Payne Collier's annotated Shakspeare, folio 1632; and of certain shakspearian documents likewise published by M. Collier.* London, 1860.

fil peut-il se rompre sans que l'ensemble en souffre? Ici la pénétration du critique ne suffit plus, car elle peut être démentie demain par une nouvelle découverte. D'ailleurs, en l'absence de toute donnée certaine, là où l'un voit des traces évidentes de la jeunesse du poëte, l'autre signale des symptômes non moins manifestes de sa maturité.

La seconde objection qu'on peut faire contre l'emploi exclusif de la méthode chronologique, c'est qu'elle mêle et confond l'étude des genres les plus différents, qu'elle oblige l'esprit à changer sans cesse de sujet, et qu'en favorisant les remarques de détail, elle contrarie le développement des considérations générales, qui ne doivent point sortir d'une seule pièce, mais de plusieurs œuvres de même nature.

D'autre part, on éprouve quelque embarras à classer les pièces de Shakspeare d'après les divisions ordinaires de l'art dramatique. Elles se composent d'éléments si divers et quelques-unes d'entre elles sont si en dehors de règles, qu'elles échappent à toute classification. Ici le drame pastoral se mêle à la comédie et forme un genre hybride qui n'a point de dénomination précise [1]. Ailleurs, c'est la comédie qui se combine avec le drame sentimental et larmoyant, pour égayer une situation douloureuse dont l'effet ne doit pas aller jusqu'au tragique [2].

En présence de ces difficultés, j'ai pensé que, sans m'attacher exclusivement à l'une des deux méthodes qu'on emploie d'ordinaire pour étudier le théâtre de Shakspeare, je devais profiter des avantages certains

1. *Comme il vous plaira*, par exemple.
2. *Mesure pour mesure.*

qu'offrent l'une et l'autre et m'en servir simultanément. Ce serait une faute que de se priver de l'intérêt puissant qu'excitent les rapports qu'on peut découvrir entre la vie et les œuvres du poëte. C'en serait une aussi que de partager en fragments trop divisés un travail qui doit aboutir à des vues d'ensemble. Je suivrai donc l'ordre chronologique dans ce qu'il a de plus essentiel, tout en groupant les pièces de Shakspeare d'après la nature des sujets qui y sont traités, sauf à multiplier assez les groupes pour que toute la variété des œuvres du poëte y soit représentée.

La découverte la plus importante qu'aient faite à ce propos les critiques modernes, c'est que Shakspeare a eu, dans les dernières années du seizième siècle, de 1591 à 1598 environ, une période brillante de bonheur, de plaisirs et de joie intérieure qui lui inspire les œuvres les plus gaies et les plus légères qui soient sorties de sa plume, tandis qu'au commencement du dix-septième siècle, sous le poids de chagrins dont la cause n'est pas bien connue, peut-être sous l'influence de la disgrâce de son ami lord Southampton, et de la mort du comte d'Essex, peut-être simplement par l'effet de l'âge et de la maturité que donnent les années, il écrit de préférence des tragédies ou des drames dont l'accent est plus profond que celui de la comédie. Les dates probables justifient cette opinion. Avant 1601, en dehors des drames historiques dont les sujets ne relèvent pas de son invention, il ne donne au public qu'une seule tragédie proprement dite, *Roméo et Juliette.* Après ce terme, au contraire, on en voit paraître huit dans l'espace de quelques années, et les œuvres qui complètent cette dernière période, *Cymbeline*, *Troïle et Cressida*, *Mesure pour me-*

sure, la *Tempête* et le *Conte d'hiver*, renferment toutes des éléments tragiques. Il est certain que le poëte a composé ses œuvres les plus plaisantes dans sa jeunesse et les plus tristes dans son âge mûr. Étudions donc d'abord ses comédies et ses drames historiques : ce sera réunir en groupes distincts les pièces du même genre, sans s'écarter des directions générales de l'ordre chronologique. Nous réserverons pour la troisième période de la vie littéraire du poëte toutes ses tragédies, puisque c'est la veine tragique qui y domine, et les œuvres originales qu'on désigne quelquefois sous le nom de comédies, mais qui, écrites pour la plupart après 1601, méritent, par la nature des sujets qu'elles traitent et par le ton qui y règne, d'être distinguées de la comédie pure : ce sont celles que nous appellerons drames romanesques et fantastiques.

CHAPITRE DEUXIÈME

Seconde période de la vie de Shakspeare. — Ses comédies. — Prédominance de la comédie de caractère sur la comédie d'intrigue. — Ses types comiques, le pédant, le Français, l'hôte, le bouffon, le capitaine fanfaron, les valets et les soubrettes. — Caractère moral de ses pièces. — Respect du poëte pour le mariage et pour l'autorité paternelle. — Importance de l'amour dans ses œuvres comiques. — Ses nombreux types d'amants. — Les personnages humoristiques de Shakspeare. — Faut-il les considérer comme les seuls interprètes de la pensée du poëte? — Le *Marchand de Venise* et les critiques allemands.

I

On distingue en général les œuvres des poëtes comiques en comédies de caractère et comédies d'intrigue. Cette division ne s'applique qu'imparfaitement aux pièces de Shakspeare. Chez lui, l'intrigue est presque toujours la partie faible et sacrifiée; il la prend toute faite dans les nouvelles italiennes ou dans les romans du moyen âge; il ne s'inquiète pas de l'accommoder aux exigences de l'art dramatique, il en conserve les longueurs et les invraisemblances; il l'accepte comme un texte donné par la tradition, auquel il ne faut rien changer, pour ne pas dérouter le public, et il n'y voit qu'une occasion de développer des caractères. Il ne sait pas qu'il y a un art de l'agencer habilement et d'en nouer les fils avec tant de dextérité, que l'enchaînement seul des scènes procure aux spectateurs un plaisir de curiosité, indépendant de toute impression littéraire ou morale. Le moindre vaudevilliste de nos jours s'étonnerait tantôt

de la grossièreté des ressorts dramatiques qu'emploie le poëte anglais, tantôt de la complication des incidents qu'il accumule pour produire un effet, qui s'obtiendrait aujourd'hui à peu de frais. Aussi n'a-t-il pas fait une seule comédie d'intrigue, c'est-à-dire une seule pièce où il ait donné à celle-ci plus d'importance qu'à la peinture des mœurs. Il ne se charge d'expliquer la suite des événements qui remplissent la pièce que par des motifs tirés des sentiments ou des passions de l'âme humaine. Quand ces motifs manquent, ce qui arrive souvent, surtout dans ses premières comédies, il raconte les faits à la manière d'un chroniqueur ou d'un romancier, sans chercher à découvrir quels sont les liens secrets qui les enchaînent les uns aux autres. Il procède alors très-simplement. Il met sous les yeux du public ce qui se passe, sans y ajouter aucun commentaire; il fait agir les personnages, au lieu de les faire parler, et l'action marche comme une pierre lancée, en vertu de sa propre vitesse, sans le secours d'aucun artifice. « Venez avec moi, » dit Sylvia à Églamour, dans les *Deux Véronais*, lorsqu'elle veut fuir la maison paternelle.—«Je vous suis, » répond ce gentilhomme avec une facilité qui dispense le poëte de toute explication. Protée, traître à son ami et à sa maîtresse, surpris en flagrant délit de trahison par Valentin, se repent sur-le-champ, comme une poupée de théâtre mue par un ressort mécanique, et Valentin, qui ouvre cette scène avec colère, la termine en pardonnant au coupable si rapidement que la pensée peut à peine suivre, je ne dirai pas les péripéties, mais le simple spectacle de ces deux conversions.

Shakspeare ne recule pas devant les surprises, et ne s'inquiète pas de les amener adroitement. Quand il

étonne le spectateur par un accident imprévu ou contraire à la logique, il ne prend pour cela aucune précaution. Il semble dire : « Voilà le fait. C'est ainsi qu'il s'est passé. L'explique qui voudra. Pour moi, je le mentionne et le tiens pour avéré, quoique invraisemblable, par le seul motif qu'il a été raconté par d'autres avant moi. Contre un fait, il n'y a pas d'objection possible; à quoi bon remonter aux causes ? Qu'il y en ait ou qu'il n'y en ait pas, il faut l'accepter, puisqu'il existe. » Cette indifférence complète sur le choix des moyens conduit Shakspeare à se servir des combinaisons les plus bizarres et les moins vraisemblables. Peu lui importent les procédés, pourvu qu'il fasse ressortir un ridicule, ou qu'il mette en relief quelques traits d'un caractère. Il est bien convenu d'avance qu'il n'attache aucun prix à l'intrigue, qu'il n'en est pas responsable, car il n'en invente presque jamais les détails, et qu'il poursuit, non l'étude des accidents extérieurs de la vie humaine, mais celle des mouvements intérieurs de l'âme.

C'est ainsi que, dans la plupart de ses comédies, il a recours à des expédients forcés pour nouer et pour dénouer le fil des événements. Dans *Beaucoup de peine pour rien*, le complot qu'ourdit D. Juan contre l'honneur de la jeune Héro échoue parce que son principal complice fait une confidence fort inutile et fort imprévue, la nuit, en plein air, à un personnage subalterne qui n'a aucun rapport avec le reste de l'action. Tout est inattendu dans cette histoire. Une première invraisemblance en amène d'autres. Pour que la jeune fille soit justifiée de l'accusation qui pèse sur elle, il faut d'abord qu'un de ses ennemis bavarde hors de propos, comme le fait Borachio, puis qu'il se trahisse dans un lieu déter-

miné, qu'en ce lieu même on ait caché par hasard des agents de police, que ceux-ci écoutent sa révélation, qu'ils en comprennent le sens, qu'ils osent dénoncer un prince du sang royal et enfin que leur témoignage ait plus de poids que le sien. Dans la *Douzième nuit* ou *Ce que vous voudrez,* l'intendant Malvolio est grossièrement mystifié au moyen d'une lettre fort ridicule qu'on fait tomber entre ses mains. Dans la même pièce, la jeune Viola, déguisée en homme, et sir André, gentilhomme niais, sont également dupes d'un stratagème plus plaisant que spirituel, qui rappelle une des scènes les plus comiques de la *Femme silencieuse* de Ben Jonson. Dans *Peines d'Amour perdues,* le roi de Navarre, Longueville, du Maine et Biron, deviennent tous quatre amoureux en même temps, après avoir juré qu'ils ne voulaient pas l'être, et tous quatre vont chercher la solitude dans le même lieu, pour y lire tout haut leurs vers, et confier aux zéphyrs les noms de leurs maîtresses.

Un des ressorts dramatiques qu'emploient le plus souvent Shakspeare et ses contemporains, c'est le travestissement d'une femme en homme. Shakspeare seul s'en est servi quatre fois, avant Beaumont et Fletcher qui l'ont mis à la mode par le rôle charmant de Bellario. Il n'y a rien de plus invraisemblable. Car la femme ainsi déguisée ne prend aucune précaution pour n'être pas reconnue; une fois qu'elle a revêtu le costume d'homme, il semble qu'elle ait changé de visage, de taille et de voix. Elle se présente devant père, mère, frère et amant, sans jamais éveiller leurs soupçons. Elle s'entretient avec eux, comme le fait Rosalinde dans *Comme il vous plaira,* elle les intrigue par ses questions, elle pique leur curiosité, et cependant elle n'est jamais découverte.

Même dans les instants d'abandon et d'épanchement, même lorsqu'on a remarqué la ressemblance de sa physionomie avec celle d'une personne aimée, elle ne se trahit pas et elle soutient son rôle aussi longtemps qu'il ne lui plaît pas de jeter le masque qui la cache.

De tels exemples suffisent pour montrer la faiblesse habituelle de l'intrigue dans les comédies de Shakspeare, et la liberté capricieuse avec laquelle le poëte l'engage et la dénoue. Aussi ne faut-il pas y attacher plus d'importance que lui-même. Il a voulu étudier non des faits, mais des sentiments. Faisons comme lui, et ne cherchons dans ses pièces que ce qu'il a voulu y mettre, c'est-à-dire la peinture des caractères. Quelles sont les mœurs qu'il a décrites? Quels types a-t-il reproduits ou créés? Ce sont là les seules questions qui intéressent véritablement sa gloire.

Les œuvres des grands comiques de tous les temps se composent de deux éléments, tantôt distincts et tantôt confondus. L'un qu'ils empruntent à la société qui les entoure et par lequel ils nous en conservent les ridicules ou les vices particuliers, l'autre qui n'appartient à aucune époque et qu'ils tirent du fonds invariable de la nature humaine. Ils ont besoin de peindre le monde au sein duquel ils vivent, afin de vivifier leurs conceptions par les traits piquants de l'observation et de présenter à la foule des physionomies qu'elle connaisse. C'est là surtout ce qui les rend populaires de leur vivant. Mais plus leurs portraits sont généraux, plus leur renommée dure et s'étend. Car le cœur de l'homme ne change pas; les mœurs seules se modifient en apparence, et celui qui n'en saisit que le côté extérieur, toujours mobile et fugitif, ne s'adresse qu'à ses compatriotes et à ses contem-

porains. Pour être lu toujours et de tous, il est donc nécessaire de s'élever au-dessus des scènes de la vie réelle, d'en dégager la partie éternelle et d'étudier l'homme en lui-même, indépendamment des influences qu'exercent sur lui son siècle et son pays.

Shakspeare a eu ce double mérite; il a écrit pour l'Angleterre du seizième et du dix-septième siècle, ce sont des Anglais de son temps qu'il a mis en scène ; et cependant, quoiqu'il leur ait conservé leur costume et leurs préjugés nationaux, il a souvent pénétré jusqu'au fond de leurs pensées pour y découvrir les sentiments qu'aucune circonstance extérieure n'altère et qui leur sont communs avec tous les hommes. Parmi les caractères qu'il a conçus, il y en a dont les originaux ont disparu, parce qu'ils n'ont existé que sous le règne d'Élisabeth et dans la Grande-Bretagne; d'autres, au contraire, paraissent vivants encore, tant il est facile de les rapprocher des exemples que nous avons sous les yeux, ou des types que notre imagination nous fournit.

II

Il nous présente d'abord, comme l'a fait Ben Jonson, mais plus sobrement et avec moins de variété, une galerie des personnages ridicules de son temps, dans ses huit comédies proprement dites, qui sont : *Les deux Véronais, Peines d'amour perdues, les Joyeuses Bourgeoises de Windsor, Beaucoup de peine pour rien, La douzième nuit, Comme il vous plaira, le Marchand de Venise* et *Tout est bien qui finit bien.* Ici c'est un courtisan fanfaron qui copie le style pointilleux et emphatique des Espagnols. Il accumule les métaphores et les antithèses, il n'ouvre la bouche

que pour parler de son mérite, et il cherche, dans la Fable et dans l'histoire, quels sont les grands personnages auxquels il peut se comparer. « Il faut voir, dit un railleur, le seigneur Armado marcher devant une dame, lui porter son éventail, lui baiser la main et lui faire mille serments, Dieu sait avec quelle grâce. Là, c'est le pédant Holopherne, un des précurseurs de Trissotin, bourré de latin et d'italien, qui émaille toutes ses phrases de mots empruntés à ces deux langues et qui a toujours dans sa poche une pièce de vers toute prête, où les concetti se mêlent agréablement aux néologismes [1]. Ailleurs, c'est un coquin plaisant, qui a la mémoire ornée de toutes les tirades pompeuses dont se composent les vieux drames des prédécesseurs de Shakspeare et qui en cite, à chaque instant, des lambeaux ridicules [2].

Ce début seul nous apprend que le poëte cherche à se dégager de toute imitation et que, s'il retombe encore dans l'affectation qui gâte ses premières pièces, il ne se fait du moins aucune illusion sur les défauts qu'on peut reprocher aux Italiens et aux Espagnols, à Lyly et à Kyd. Il se moque maintenant de ce qui lui paraissait sérieux, quand il écrivait *Périclès* et les *Méprises*. Son style gardera longtemps des traces d'euphuisme ; mais il s'éloignera sans cesse davantage des premiers modèles qu'il a suivis [3].

Après ces personnages lettrés, nous voyons défiler successivement devant nous le gentillâtre riche et niais, le juge de paix ignorant et infatué de sa personne, qui n'était peut-être qu'une ancienne connaissance du poëte,

1. V. *Peines d'amour perdues.*
2. Le rôle de Pistolet dans *les Joyeuses femmes de Windsor.*
3. V. sur ce sujet les ingénieuses et savantes réflexions de M. Philarète Chasles, dans ses *Etudes sur Shakspeare.* Paris, Amyot.

ce sir Lucy, dans le parc duquel on dit que le jeune William avait braconné; le vieux soldat taillé tout d'une pièce, qui fait mouvoir son esprit avec autant de raideur que son mousquet [1], le noble qui met tout son plaisir à boire et qui s'endort chaque soir au milieu des fumées du vin [2]; et jusqu'à ces robustes constables auxquels la comédie contemporaine faisait une réputation générale de sottise et d'ivrognerie [3]. Une des caricatures les plus chères au peuple britannique, c'est celle d'un Français qui estropie la langue anglaise. Bien avant que nous eussions mis sur la scène l'Anglais ridicule, ils avaient imaginé le Gaulois ridicule. Nous trouvons, dans les *Joyeuses bourgeoises de Windsor*, [4] un médecin de notre nation aussi emporté que mauvais linguiste. A côté de lui, figure un prêtre gallois dont l'accent barbare devait aussi égayer l'assemblée. Il est même juste de dire que celui-ci est le plus ridicule des deux et que, voulant nous donner deux exemples d'une détestable prononciation, Shakspeare a choisi le plus plaisant dans son propre pays.

N'oublions pas le rôle de l'hôte que le théâtre anglais a créé et que Walter Scott, qui connaissait si bien Shakspeare et ses contemporains, a repris avec tant de bonheur. C'est un type disparu aujourd'hui, mais qui représentait à merveille un des côtés les plus piquants des mœurs anglaises. L'hôte se tient habituellement sur la porte de son auberge, qu'une enseigne monumentale désigne de loin aux passants; il a le visage fleuri et un embonpoint respectable, comme pour donner tout d'abord une idée favorable de la chère qu'on fait chez lui; quand

1. V. *Les Joyeuses femmes de Windsor.*
2. V. sir Tobie, dans *La XIIe nuit.*
3. V. *Beaucoup de peine pour rien.*

l'étranger s'arrête devant sa maison, il le reçoit le sourire sur les lèvres et il le fait entrer dans la salle à manger où flambe, pendant l'hiver, un feu petillant. Puis il fait apporter une large pinte de vin des Canaries, il l'invite à boire et il boit avec lui. Bientôt, grâce à l'influence d'une liqueur généreuse et d'une cordiale hospitalité, ce ne sont plus deux étrangers qui se trouvent en présence, mais deux amis. On échange des confidences. Dans ce commerce, l'hôte, plus avisé et plus maître de lui, reçoit plus qu'il ne donne et devient ainsi le dépositaire d'une foule de secrets, qu'il garde en général fidèlement, mais qui lui donnent plus d'importance que ne le ferait supposer son humble condition. Il sait tout et il connaît tout le monde; grand avantage, dont il ne se sert pas pour faire le mal, mais qui tourne en général au profit de son industrie. Chacun le respecte dans son village, parce qu'il a des relations en haut lieu. Plus d'un négociant lui confie le soin de certaines affaires, et plus d'un grand seigneur le charge de commissions délicates. C'est un être à part, qui touche à toutes les classes de la société, qui a des amis partout et qui, au besoin, prend les proportions d'un personnage. Mais la première condition de son succès, c'est la bonne humeur. Il ne réussit que s'il est jovial. Il faut qu'il ait toujours à la bouche un mot piquant sans malice, qu'il sache dérider les fronts soucieux et qu'il répande autour de lui une gaieté communicative. Il est éminemment conciliateur, dans l'intérêt de sa clientèle et de sa réputation, et s'il survient une querelle chez lui, il se jette, par devoir, entre les combattants. C'est ainsi qu'il comprend son rôle, dans les *Joyeuses bourgeoises de Windsor*, où il a soin de séparer le médecin français, Caius, et le pasteur gallois, sir

Hugh Evans qui veulent se battre. « Consentirai-je à perdre mon docteur ? s'écrie-t-il. — Me résoudrai-je à perdre mon pasteur, mon prêtre, mon sir Hugues ? » — Et pour être plus sûr qu'ils ne se rencontreront pas, il leur assigne à chacun un rendez-vous différent.

Le portrait de l'hôte, souvent indiqué avant Shakspeare, spirituellement esquissé par lui dans les *Joyeuses bourgeoises de Windsor*, retouché à plusieurs reprises dans les comédies de Beaumont et Fletcher, a reçu un dernier coup de pinceau de la main d'un maître dans le roman de *Kénilworth*.

Les puritains, que Ben Jonson devait traduire sur la scène avec une si éloquente indignation, et que tous les dramaturges contemporains poursuivent de leurs sarcasmes, comme les ennemis les plus dangereux du théâtre, inspirent aussi à Shakspeare quelques traits comiques. Mais plus modéré que l'auteur de l'*Alchimiste*, et, sans aller jusqu'à l'invective, il n'emploie contre eux que l'arme du ridicule. Il signale chez ces fanatiques le vice dominant de l'orgueil, et c'est par l'orgueil qu'il les punit, comme cet intendant de la *Douzième nuit* qu'une soubrette mystifie, qui se croit le favori de sa maîtresse, qui, après avoir lu une lettre composée pour le tromper, arbore des bas jaunes et des jarretières en croix, afin de mieux faire sa cour, et qui finit par être enfermé dans un cabanon, au lieu de partager, ainsi qu'il l'avait rêvé, la fortune et le lit de la comtesse Olivia. Écoutons la définition que donne de son caractère la spirituelle Marie : « C'est un sot plein d'affectation, qui sait par cœur les affaires de l'État, sans les avoir jamais étudiées, et qui débite sa science, comme un faucheur abat du foin. » Les spectateurs pouvaient généraliser ces remarques iro-

niques et les appliquer à plus d'un sectaire de leur connaissance.

Le bouffon populaire, type essentiellement anglais, dont la création remonte aux plus vieilles représentations du moyen âge, égaye de temps en temps la comédie de Shakspeare par ses bruyants éclats de rire, par ses *lazzi* moqueurs et par les réflexions pleines de sel dont il assaisonne ses burlesques saillies. Mais nous le retrouverons dans la tragédie où il est employé avec plus d'art et avec des intentions mieux marquées.

Un des caractères les plus comiques que le poëte ait tracés vient de la comédie latine, d'où il avait passé dans celle des Italiens et des Espagnols : c'est celui du capitaine lâche et fanfaron, du *capitan Spavento*, que Ben Jonson n'a pas manqué de faire figurer dans sa galerie des originaux vivants. Ben Jonson l'appelle Tucca ou Bobadil et le place à Londres, où il fait des dupes jusqu'au jour où il est démasqué par un plus habile que lui. Shakspeare le nomme Parole, le fait naître en France, aux grands applaudissements du public anglais, et l'envoie exercer son métier en Italie, d'où il est venu. Ce Parole s'insinue adroitement dans les bonnes grâces de quelques gentilshommes de marque, parvient à se faufiler à la cour, où il n'est pas encore connu, et usurpe, en racontant ses prétendues campagnes, une réputation de courage que le vulgaire accepte, comme il arrive presque toujours, sans examen. Il spécule sur la crédulité humaine et il réussit. Il y a si peu d'esprits qui ne se laissent pas tromper par les apparences. Il répète souvent qu'il a été à la guerre; on le croit. Il parle des ennemis qu'il a tués; on le croit. Il sait qu'à force de répéter un mensonge, on le fait passer pour une vérité. Quelques che-

valiers français partent pour une expédition périlleuse; il a soin de leur serrer la main, en homme qui connaît le danger et la gloire, il les salue avec emphase : « Nobles héros, leur dit-il, mon épée et les vôtres sont sœurs. » Puis il ajoute, d'un ton de matamore : « Vous trouverez dans le régiment des Spinii un certain Spurio qui porte sur sa joue une cicatrice, un souvenir de guerre, c'est cette épée qui la lui a faite; dites-lui que je suis en vie et notez bien ce qu'il dira de moi [1]. » Il soutient cette attitude martiale par l'élégance de ses vêtements, il est au courant de la mode, et il s'habille comme les petits-maîtres de la cour, persuadé qu'aux yeux de la plupart des hommes, le costume est une partie essentielle du mérite. Il séduit par son babil la jeunesse, qui ne distingue pas le vrai du faux et qui se paye facilement de mots. Mais les vieux courtisans ne tombent pas dans le piége, ils flairent l'intrigant et ils percent à jour toutes ses manœuvres. Avant d'être mystifié à l'armée, Parole reçoit plus d'une leçon sévère, au milieu même de ses succès. « Pendant deux repas, lui dit un gentilhomme plus avisé que les autres, je t'ai pris pour un homme suffisamment sensé. Tu racontais assez bien tes voyages. Cela pouvait passer... Toutefois, au pavillon dont tu étais pavoisé, je devinais que tu devais être un navire de médiocre tonnage. » Le même personnage achève son portrait, en s'adressant, devant lui, à un de ses amis. « Croyez-moi, dit-il, il ne saurait y avoir d'amande dans cette coquille légère. Son âme est dans ses habits. »

Néanmoins, il garde son crédit sur l'esprit des jeunes gens, tant il est difficile de les détromper quand ils s'at-

1. *Tout est bien qui finit bien*, act. II, sc. 1.

tachent à une erreur. Pour eux, il faut des preuves visibles et palpables de la lâcheté du fanfaron. Le poëte les leur donne dans une série de scènes plaisantes où le faux brave est démasqué, en présence de toutes ses dupes. Parole a quitté la cour; il est au camp, en face de l'ennemi; dans une charge de cavalerie, son régiment perd un tambour. Aussitôt il déclame contre les généraux qui ont mal commandé l'attaque, il se plaint plus haut que personne de l'échec qu'on a subi, et il déclare que, si cela dépendait de lui, il reprendrait le trophée qui a été perdu. Sur ces mots, il s'éloigne comme s'il ruminait quelque expédition belliqueuse, et il se dirige, en effet, vers les retranchements. Mais quelques officiers, qui devinent sa fourberie, profitent de cette occasion pour le livrer à la risée publique. Ils postent plusieurs soldats qu'il ne connaît pas du côté où il s'est dirigé; à un signal donné, ces hommes se jettent sur lui, comme s'ils faisaient partie d'une embuscade de l'ennemi, lui bandent les yeux et lui parlent un jargon incompréhensible, semblable à celui qu'emploient les faux Turcs dans le *Bourgeois gentilhomme* de Molière. On le ramène ainsi auprès de la tente de son général, on fait semblant d'avoir besoin d'un interprète pour le comprendre, on lui promet la vie sauve s'il donne quelques détails sur la composition de l'armée dont il fait partie, on le fait passer par toutes les alternatives de la frayeur et de l'espérance, on obtient sans peine de lui la promesse qu'il trahira ses compagnons d'armes, et on lui fait dire sur leur compte tout le mal qu'il sait et qu'il imagine. Puis, quand il a fini, on enlève le bandeau qui couvre ses yeux, et il se voit entouré des gentilshommes devant lesquels il s'est si souvent vanté de son courage.

Shakspeare ne pousse pas plus loin la leçon. Il se contente d'infliger au fanfaron un châtiment moral, tandis que Ben Jonson, à l'exemple de la comédie latine, ne lui épargne pas les coups de bâton. Cette réserve dénote chez le poëte un sentiment délicat des convenances de la bonne comédie. S'il aime, dans la tragédie, les spectacles sanglants qui parlent aux yeux, il évite, dans ses pièces comiques, les scènes grossières où la main et le pied jouent leur rôle, comme on en trouve chez Plaute et même chez Molière. Il met la plaisanterie en paroles plus qu'en action. Du reste, il ne recherche pas les intrigues purement plaisantes, qui se composent de tromperies, de mystifications et de tours joués aux bourgeois paisibles par les gens d'esprit. Il écarte de son théâtre les Daves de l'ancienne comédie, les valets fripons et habiles qui savent vider les coffres des pères, qui servent les intérêts des jeunes gens pour de l'argent et les dupent à leur tour, quand ils le peuvent, dont toute la science consiste à vivre aux dépens des autres, et qui figureraient en général très-dignement à la potence, s'ils ne jouaient pas si bien leur rôle sur la scène. Il n'y a dans ses œuvres ni Scapins, ni Frontins, ni Mascarilles. Ses valets ne tiennent jamais le même rang que ceux de Molière. Ils ne sont ni ménagés, ni consultés, ni caressés par leurs maîtres; ils suivent le fil de l'intrigue, mais ils ne la dirigent pas, comme cela arrive si souvent dans la comédie française. Ce sont toujours des personnages secondaires, ce qui ne veut pas dire qu'ils manquent d'esprit. Ils en ont même quelquefois plus que les gentilshommes qu'ils servent, comme l'Éclair dans les *Deux Véronais;* mais c'est d'ordinaire un esprit inoffensif, qui se dépense en jeux de mots ingénieux et qui ne va point jusqu'au manége; ou

bien, s'ils attrapent le prochain, comme les domestiques de Falstaff, c'est par imitation et à l'exemple de leur maître. Quand ils sont impudents, ce qui se voit aussi dans le théâtre de Shakspeare, car c'est un des traits les plus marqués de leur profession, ils se rapprochent plus de Sosie que de Covielle. Ils ont alors le ton goguenard, ils se moquent tout haut des femmes, quoiqu'ils ne soient pas mariés, tout bas des riches et des puissants, et, en toute occasion, d'eux-mêmes et de leurs égaux. D'autres ont des vertus. Shakspeare ne les condamne pas, ainsi que le fait Molière, à de perpétuelles supercheries. Il reconnaît et il honore en eux la dignité de l'homme, qui peut se révéler avec éclat même dans la plus humble condition. Adam, de *Comme il vous plaira*, appartient à la catégorie trop peu nombreuse, mais réelle, des vieux domestiques attachés depuis longtemps à une même maison, qui ont vu naître les enfants, qui les suivent dès leurs plus jeunes années et qui offrent aux fils le dévouement absolu avec lequel ils ont servi les pères. Celui-ci fait ce que font aujourd'hui les serviteurs qui obtiennent des prix de vertu à l'Académie française, il sauve son jeune maître d'un grand péril, il lui donne l'argent qu'il a péniblement économisé, et à quatre-vingts ans il sollicite encore la faveur de le servir.

Les soubrettes de la comédie anglaise, vives et spirituelles comme les nôtres, ont bien plus que les Dorines et les Lisettes le sentiment du respect qu'elles doivent à leurs maîtresses. Si elles hasardent une critique maligne sur la conduite de celles-ci, c'est tout bas, dans des aparté ou dans des monologues. Elles n'ont pas le génie de nouer et de dénouer les intrigues d'amour, et les amants ne se jettent pas à leurs pieds pour obtenir leur

intervention. Elles ne dirigent jamais l'action, elles suivent au contraire l'impulsion qui leur est donnée par les principaux personnages, tout en gardant le droit de rire sous cape des sottises qu'elles découvrent, et quand elles ourdissent un complot domestique, comme Marie dans la *Douzième nuit*, c'est en l'absence et à l'insu du maître.

Shakspeare n'oublie jamais le point de vue moral. Il semble craindre, même dans ses rôles de soubrettes et de valets, de développer les mauvais sentiments aux dépens des bons et d'ébranler un des principes les plus nécessaires à la conservation de la société, en affaiblissant chez les serviteurs l'esprit de soumission avec lequel ils doivent obéir à leurs chefs.

Il témoigne le même respect pour tous les liens sociaux et naturels. Il entoure d'une auréole de dignité et de noblesse la physionomie du père de famille, trop souvent bafoué par la comédie latine, et, à son exemple, par la nôtre. Les pères qu'il met en scène ne sont ni ridicules, ni avares. Ils remplissent en général leur devoir avec autant de fermeté que d'intelligence; on ne discute pas leurs commandements et on ne se révolte pas contre leur autorité. Les enfants auxquels ils donnent des ordres leur obéissent ou quittent la maison paternelle, sans essayer de se venger d'eux par quelque supercherie. Ils ont pour eux la raison aussi bien que le droit. En ne leur prêtant que des sentiments élevés, le poëte les met à l'abri de toute moquerie. Même quand ils contrarient les penchants amoureux de la jeunesse, ils ne perdent rien de leur prestige, parce qu'ils n'agissent qu'avec des intentions droites. Cette lutte de l'amour et de la puissance paternelle, que racontent si souvent nos poëtes

comiques, en se rangeant presque toujours du parti des amants contre les pères, se présente dans Shakspeare sous une forme qui ne se rencontre guère dans notre théâtre. Chez lui l'amour finit bien aussi par triompher, mais ce n'est qu'au prix de certaines épreuves et sans que cette victoire affaiblisse l'autorité du père. Celui-ci ne cède point malgré lui et parce qu'il est trompé, il ne succombe pas devant une conjuration de valets et d'amants, mais il pardonne volontairement, quand il juge à propos de s'adoucir et que son cœur est touché par la constance de la passion.

L'amant, ce personnage brillant des pièces françaises, est souvent humilié, dans la comédie anglaise, par le vieillard dont il aime la fille. Ainsi l'un des deux Véronais, Valentin, reçoit une cruelle leçon du père de Silvia qu'il a séduite, et qu'il se propose d'enlever pendant la nuit. Il est découvert, pris en flagrant délit, mystifié et chassé du pays qu'habite son amante. Il l'épouse néanmoins, mais plus tard, après que force est restée aux droits paternels et que lui-même a expié sa faute par le malheur.

Plein de respect pour les pères, Shakspeare n'en témoigne pas moins aux maris, dont les mésaventures ont longtemps égayé le théâtre français. Il ne les sacrifie point à l'amant, il ne les livre pas à la risée publique et il ne les expose à aucun de ces malheurs que Molière fait fondre sur leur tête. Il les traite comme des personnages sérieux qui ne sont point inquiétés dans leur honneur et qui, s'ils l'étaient, auraient pour eux, avec la justice, l'appui de l'opinion publique et la sympathie des honnêtes gens. Il ne se moque pas d'eux, il ne rend pas le séducteur intéressant à leurs dépens. C'est, au

contraire, à celui-ci qu'il réserve les mystifications et la honte, comme on le voit dans les *Joyeuses femmes de Windsor*, où le chevalier Falstaff, dont nous étudierons plus tard le caractère, est successivement jeté à l'eau avec un panier de linge sale, battu sous le costume d'une vieille femme, épouvanté et brûlé près d'un chêne de la forêt, pour avoir voulu séduire deux mères de famille. Shakspeare ne parle pas légèrement des liens de mariage, il ne fait pas de la trahison des femmes une situation comique, il les suppose vertueuses et il ne rirait pas de leur infidélité. Madame Page et Madame Ford sont tentées, mais elles résistent et bafouent le tentateur. Le mari ne doit pas même être jaloux, car la vertu de la femme mariée est au-dessus du soupçon, et M. Ford est puni d'avoir douté de la sienne par les injures que lui adresse Falstaff, sans le connaître.

III

Mais si le poëte ne prend pas pour sujet la peinture des passions illégitimes qui conduisent à l'adultère, il n'en a pas moins consacré la plupart de ses comédies à peindre l'amour tel que l'éprouvent les jeunes gens libres de tout lien. Ce qui n'est chez Molière qu'un des épisodes de la fable comique devient ici le fond de la pièce. Mettre en présence l'un de l'autre un jeune homme et une jeune fille, inspirer à l'un des deux ou à tous deux une passion violente, étudier les effets divers que l'amour produit sur des caractères différents ; ici la fidélité à toute épreuve, là l'inconstance ; ici la gaieté, ailleurs la mélancolie ; le faire entrer en lutte avec les

obstacles, tantôt avec des événements plus forts que lui, tantôt avec les sentiments de l'âme humaine qu'il étouffe ou qui l'oppriment, avec l'ambition, l'amour de la gloire, l'orgueil, la crainte de l'opinion ou la piété filiale: tel est le thème habituel qu'a choisi Shakspeare, dans ses comédies.

Les amants n'y sont point conçus, comme chez nous, chez les Italiens et les Espagnols, d'après un type uniforme de loyauté et de galanterie chevaleresques. Ils ont, au contraire, des physionomies distinctes et, au lieu d'être relégués au second rang, ainsi que des personnages effacés dont les traits se ressemblent et se retrouvent partout, ils excitent le plus vif intérêt par l'originalité et la variété de leurs caractères. Molière esquisse avec légèreté leurs portraits; il leur donne à tous un air de famille qui affaiblit leur importance individuelle; il pose en règle que tous, excepté don Juan, doivent aimer à première vue, sincèrement et éternellement. Ils sont prêts à mourir pour la dame de leurs pensées; ils ne lui parlent qu'avec un profond respect et une sorte d'adoration, ou, s'ils s'emportent parfois contre elle, c'est par excès de tendresse et sous l'empire d'une jalousie dont ils lui demandent bientôt pardon. Shakspeare ne s'en tient pas aux Valères et aux Cléantes; il place à côté d'eux tous les types que lui fournit l'étude des sentiments si divers de la jeunesse, l'infidèle, le sceptique qui commence par nier l'amour et qui finit par l'éprouver, le mélancolique, le timide et enfin l'insensible qui se laisse aimer, sans aimer lui-même.

Un des deux gentilshommes de Vérone, Protée, est un exemple de la fragilité de l'espèce humaine. Il obtient, à force d'instances, d'être aimé de Julie; obligé de s'é-

loigner d'elle, pour obéir à la volonté de son père, il jure de ne jamais l'oublier; puis à peine l'a-t-il quittée qu'il devient amoureux de la maîtresse de son meilleur ami, essaye de la séduire, n'y réussit pas, veut lui faire violence et tombe entre les mains de l'homme qu'il a outragé. Il finit par se repentir, parce que le poëte ne veut pas que l'intrigue tourne au tragique ; mais il a été parjure, traître à l'amour et à l'amitié, et il nous apprend, par sa faute, que l'inconstance peut conduire au crime. Son ami, Valentin, appartient à la catégorie des amants malheureux, traversés dans leurs projets, qui prennent au sérieux la passion, et qu'un seul échec dégoûte des plaisirs de la vie. Il va cacher sa douleur au milieu des bois, il préfère la solitude au monde qui l'a blessé dans son affection, et il se fait chef de brigands, pour ne plus vivre avec les hommes des villes.

Bertrand, comte de Roussillon, dans *Tout est bien qui finit bien*, ne se pique envers les femmes d'aucune courtoisie. Loin de ressembler à un amoureux de la comédie française du dix-septième siècle, il traite l'amour en soldat qui ne songe qu'à l'heure présente, et qui le lendemain ne reconnaît plus la jeune fille qu'il a séduite la veille. Orgueilleux et violent, il repousse la femme que le roi lui a donnée, pour conserver la liberté de la jeunesse; il n'aime que la guerre et la gloire, et les liens les plus doux lui sont une chaîne qu'il secoue avec impatience. Bassanio, sincère et loyal gentilhomme, amant de Portia, dans le *Marchand de Venise*, malgré la force de ses sentiments, n'a rien de langoureux dans le caractère. Il ne soupire pas aux pieds de son amante, mais il sait à quel prix elle doit être conquise et il entreprend résolûment d'obtenir sa main. C'est un homme éner-

gique comme Bertrand; mais tandis que celui-ci ne songe qu'à se battre, Bassanio met son énergie au service de l'amour.

Orlando, dans *Comme il vous plaira*, nous représente un type différent, l'amant timide, qui affronte intrépidement les dangers les plus terribles, mais qui tremble devant celle qu'il aime, qui n'ose pas lui exprimer son affection, et qui écrit, en vers et en prose, ce qu'il n'a pas le courage de dire tout haut.

Shakspeare nous offre encore bien d'autres portraits de jeunes gens amoureux, depuis le spirituel Benedict jusqu'à Orsino, duc d'Illyrie, amant constant, mais toujours rebuté, de la comtesse Olivia. Il applique à l'amour cette loi de la variété qui domine son théâtre; quoiqu'il le mette souvent en scène, il le peint toujours avec des couleurs différentes. Et, cependant, au milieu de cette diversité, il aboutit sans cesse à la même conclusion. Il proclame la force irrésistible et la victoire assurée de la passion; quels que soient les obstacles qu'elle rencontrera sur sa route, elle en triomphera; elle répond à un besoin général de l'humanité, et les entraves que lui opposent la volonté des hommes et le cours des choses ne font qu'augmenter sa puissance.

Si cette idée du poëte ressort de la peinture qu'il a faite des caractères virils, elle paraît encore plus évidente quand on étudie les types de femmes qu'il a conçus. Aucune d'elles ne se soustrait à l'influence de l'amour; presque toutes commencent par en souffrir; plusieurs sont incomprises ou méprisées; mais, à travers toutes les difficultés, elles finissent toujours par obtenir la récompense de leur tendresse. Il faut dire que Shakspeare les traite avec une bienveillance marquée;

il ne leur attribue aucun des défauts qu'il reproche aux hommes; il parle d'elles avec un mélange d'attendrissement et de plaisir, et il compose leurs portraits des nuances les plus délicates du sentiment et de l'esprit. C'est de leur côté qu'il met la vertu, la raison et la force, aussi bien que la grâce. Il varie néanmoins l'aspect de leur physionomie, mais il ne leur prête qu'un sentiment sur toutes les questions qui intéressent l'honneur, la dignité de leur sexe et la fidélité à la foi jurée. Elles sont, avant tout, sincères et constantes. Il n'y a pas une seule femme parjure ni fausse dans les comédies du poëte. Leurs qualités sont différentes. Chez l'une, c'est la gaieté; chez l'autre, c'est une mélancolie douce ou une résolution énergique qui domine; mais toutes savent également aimer, respecter leurs serments et se dévouer pour celui qu'elles aiment. Le malheur ne fait que rehausser leur mérite.

Les plus malheureuses sont celles dont l'amour n'est pas ou n'est plus partagé; qui s'attachent à un amant infidèle ou insensible, et qui n'ont même pas l'espoir de changer leur destinée par la patience. Il y a, dans les œuvres comiques de Shakspeare, deux exemples très-frappants de cette situation cruelle où la femme n'est pas aimée et se résigne à ne pas l'être. Julie, dans les *Deux Véronais*, après avoir été séparée de Protée malgré elle, part, pour le rejoindre, sous le déguisement d'un page; elle arrive à Padoue où s'est fixé son amant, elle s'arrête chez un aubergiste, et, le soir même, elle entend Protée offrir une sérénade et adresser des vers à une étrangère. Elle ne s'emporte pas, elle ne fait aucun éclat, elle souffre en silence, et la blessure qu'elle a reçue ne peut arracher de son cœur l'image du coupable. Elle

aime sa souffrance, parce qu'elle vient de lui, et elle trouve un secret plaisir à la nourrir elle-même en s'attachant à sa personne. Au lieu de fuir et de maudire son amant, elle entre à son service sous un costume d'homme. Elle le verra ainsi tous les jours; ces rapports continuels raviveront sa douleur, mais lui apporteront en même temps la seule consolation qu'elle puisse accepter, celle de le voir. Elle consent même à se charger des messages de Protée pour sa rivale. C'est à coup sûr une péripétie touchante que celle qui met l'amante dédaignée en présence de la femme qui lui a enlevé le cœur de son fiancé. Il en résulte une scène fort belle, que Beaumont et Fletcher ont imitée dans un passage célèbre de leur *Philaster*.

JULIE, *déguisée en page.*

Madame, Protée envoie cette bague à Votre Seigneurie.

SILVIE.

Quelle honte pour lui de me l'envoyer! car je lui ai entendu dire mille fois que sa Julie la lui a donnée à son départ... Quoique son doigt perfide ait profané cette bague, le mien ne fera pas une telle offense à sa Julie.

JULIE.

Elle vous en remercie.

SILVIE.

Que dis-tu?

JULIE.

Je vous remercie, madame, d'être compatissante pour elle. Pauvre femme! mon maître est bien injuste pour elle.

SILVIE.

La connais-tu?

JULIE.

Presque aussi bien que je me connais moi-même. Je vous assure qu'en pensant à ses chagrins j'ai pleuré des centaines de fois.

SILVIE.

Il est probable qu'elle pense que Protée l'a délaissée.

JULIE.

Je crois qu'elle le pense, et c'est là ce qui cause son chagrin.

SILVIE.

N'est-elle pas extrêmement belle?

JULIE.

Elle a été plus belle, madame, qu'elle ne l'est maintenant. Lorsqu'elle croyait que mon maître l'aimait bien, à mon avis, elle était alors aussi belle que vous; mais depuis qu'elle a négligé son miroir et rejeté le masque qui la protégeait contre le soleil, l'air a flétri les roses de ses joues et peint en brun les lis de son teint, de sorte que maintenant elle est devenue aussi noire que moi.

SILVIE.

Quelle est sa taille?

JULIE.

A peu près la mienne. Car, à la Pentecôte, lorsque nous nous livrions à toutes les réjouissances d'usage, nos jeunes gens voulurent me faire jouer un rôle de femme et l'on me mit une robe de madame Julie, qui m'allait aussi bien, au dire de tout le monde, que si elle avait été faite pour moi. Je vis alors qu'elle est à peu près de ma taille. Ce jour-là, je la fis beaucoup pleurer; car je jouais un rôle attendrissant. C'était, madame, celui d'Ariane désespérée du parjure de Thésée et de sa fuite injuste. Je le jouai, avec des larmes, d'une manière si vraie, que ma pauvre maîtresse, tout émue, pleura amèrement. Et que je meure si, par la pensée, je ne ressentis pas sa douleur jusqu'au fond de mon cœur [1].

La résignation de Julie témoigne de la noblesse de ses sentiments et de la force de son amour. C'est elle qui a tous les honneurs de la situation. Elle humilie son amant par sa fidélité; quand elle se découvre, elle le fait rou-

1. *Two gentlemen of Verona*, act. IV, sc. 4.

gir de honte, et elle le ramène mieux à elle par cet exemple de vertu admirable qu'elle n'aurait pu le faire par tous les artifices de la coquetterie.

Dans la *Douzième nuit*, la jeune Viola sert aussi son amant sous le costume d'un page, et, comme Julie, elle est chargée de porter des messages d'amour à une rivale. Seulement elle ne souffre pas autant que la maîtresse de Protée, elle n'a pas à se plaindre d'une infidélité, elle n'a jamais été ni aimée ni trahie par le duc Orsino, qui ne soupçonne même pas son sexe. Son dévouement n'en paraît pas moins plein de charmes. Il y a beaucoup de poésie dans cette passion silencieuse, qui ne se révèle que par des services rendus et qui s'oublie elle-même pour ne songer qu'au bonheur de la personne aimée. Aussi Viola est-elle récompensée au dénoûment, où elle épouse le duc. Ces rôles de femmes déguisées en hommes pour cacher leurs amours, ont été une des conceptions favorites des dramaturges anglais au seizième et au dix-septième siècle. Quel est l'écrivain qui les a mis le premier sur la scène? Il serait difficile de le savoir. L'idée en elle-même est tirée sans aucun doute des nouvelles italiennes, mais elle est admirablement développée dans le drame. Shakspeare n'est point le seul qui en ait tiré un heureux parti. Peut-être même Beaumont et Fletcher ont-ils représenté, dans le Bellario de leur *Philaster*, un personnage plus touchant que Viola.

Une autre victime de l'amour, Hélène, l'héroïne de *Tout est bien qui finit bien,* joint à la résignation qui pardonne l'indifférence ou l'outrage, une volonté assez énergique pour entreprendre de lutter contre la destinée. C'est un des caractères les plus complets du théâtre de

Shakspeare. La douceur, la grâce, la modestie s'y allient à la fermeté et à la finesse. Fille de Gérard de Narbonne, médecin célèbre, restée orpheline et recueillie par la comtesse de Roussillon, elle aime en secret le fils de celle-ci ; son amour se trahit malgré elle, la comtesse en est avertie et en obtient l'aveu, dans une scène où se révèlent sur-le-champ les sentiments élevés d'Hélène. Elle n'essaye pas de nier, elle se jette aux genoux de sa mère adoptive, elle confesse la passion qu'elle éprouve, mais elle déclare en même temps qu'elle se sent trop au-dessous du jeune comte pour nourrir aucune espérance. Elle aime, c'est la voix de la nature et de l'âge qui a parlé, mais elle aime en silence et sans illusion. Elle continuerait à cacher sa tendresse, si la comtesse ne la relevait avec bonté et ne l'encourageait par d'affectueuses paroles. Sûre alors d'un point d'appui, certaine de ne pas tromper sa bienfaitrice, elle déploie les qualités viriles de son caractère qui ont été jusqu'ici voilées de pudeur et de timidité. Elle se sent la force de surmonter les obstacles qui la séparent de son amant ; elle veut, autant que cela dépend d'elle, corriger l'injustice du sort qui l'a fait naître dans un rang inférieur à celui du comte de Roussillon. Son plan est arrêté et elle l'exécute aussi résolûment qu'elle l'a conçu. Son père lui a laissé, en mourant, le secret de quelques remèdes qu'il avait composés pour guérir certains maux ; le roi de France est atteint d'une de ces maladies que les médecins jugent incurables ; Hélène part pour Paris, avec la pensée d'entreprendre sa guérison et de lui demander en échange la main de l'homme qu'elle aime. Elle réussit dans son entreprise. Le roi sauvé par elle lui promet pour époux celui des seigneurs de sa cour qu'elle choisira ; elle

choisit le comte et elle l'épouse. Mais si elle a obtenu la main de Bertrand, elle n'a pas gagné son cœur. L'orgueilleux jeune homme ne s'unit à elle que sur l'ordre du souverain, il s'indigne d'avoir été condamné à donner son nom à une fille sans naissance et il jure de ne jamais la recevoir dans son lit. A peine mariée, Hélène est déjà veuve. Elle reçoit, après ses noces, une lettre de son mari qui annonce son départ pour la guerre et qui déclare qu'il ne se rapprochera d'elle qu'à deux conditions en apparence inexécutables, que si elle lui présente un fils né de lui et la bague qu'il porte à son doigt.

La fille du médecin sait supporter ce malheur; elle ne se plaint pas elle-même, elle plaint le sort du comte de Roussillon, qu'elle oblige à s'éloigner de sa patrie, qui va courir des dangers sur la terre étrangère et qui périra peut-être à cause d'elle. Elle ne veut pas du moins que cette situation se prolonge. Si elle seule est un obstacle au retour de Bertrand en France, elle partira, elle fera répandre le bruit de sa mort et elle lui permettra ainsi de revenir. Elle quitte en effet furtivement le château de la comtesse de Roussillon où elle avait été envoyée, elle écrit qu'elle part pour un lointain pèlerinage, mais elle ne s'éloigne pas au hasard. L'amour et un reste d'espérance la dirigent vers Florence, où elle a appris que son mari fait la guerre. Elle n'a aucun plan arrêté, car aucune prévoyance humaine ne peut la préparer à ce qui l'attend; seulement elle est disposée à ne pas s'abandonner elle-même et à profiter de tous les événements qui peuvent survenir, si elle voit un moyen d'en tirer parti pour sa cause. Vivant auprès du comte, sans être reconnue de lui, elle a plus de chances qu'ailleurs d'ob-

server ses sentiments et sa conduite et de saisir une occasion d'user de ses droits d'épouse. C'est ce qui arrive, en effet, grâce à une de ces intrigues romanesques que les Italiens prodiguent dans leurs nouvelles et que Shakspeare leur emprunte. Celle-ci, comme toute l'histoire d'Hélène, est tirée de Boccace. Mais le poëte anglais la rajeunit, en rattachant les faits par un lien logique au développement des caractères. La fille de Gérard de Narbonne se substitue à une jeune demoiselle de Florence qu'aimait Bertrand, lui accorde un rendez-vous sous le nom d'une autre, obtient de lui sa bague et remplit ainsi les deux conditions qui lui ont été prescrites. Cette aventure, qui serait partout invraisemblable, le paraît moins quand on étudie dans Shakspeare le caractère à la fois tendre et énergique de la jeune comtesse de Roussillon. La femme qui a su dissimuler sa passion tant qu'elle a craint qu'il ne lui fût pas permis d'aimer, qui ensuite rassurée sur la légitimité de son amour, a résolu de vaincre les obstacles et y a réussi, qui, après son mariage, assaillie par un malheur imprévu, a courbé la tête sans murmurer, montrant ainsi dans toutes les circonstances son empire sur elle-même et la force de sa volonté, peut bien en donner une dernière preuve en se rendant sous un déguisement auprès de son mari, et en prenant auprès de lui la place qu'il réservait à une étrangère. La conclusion de l'histoire s'explique, moins encore par la puissance de l'amour, que par la présence d'esprit et la résolution de l'héroïne.

Je cherche en vain dans Boccace l'explication raisonnée des faits par les sentiments ; j'y trouve un récit plus ingénieux que celui de Shakspeare, mais moins de

suite et de logique dans les idées. L'écrivain italien expose les diverses péripéties de son écrit avec une grâce charmante, mais il donne plus d'importance aux événements qui sont le résultat des passions qu'aux passions elles-mêmes, tandis que Shakspeare ne voit dans les incidents qui se produisent que la conséquence rigoureuse du développement des caractères. Chez l'un, c'est le fait accompli qui, raconté en détail et avec esprit, attire surtout l'attention; chez l'autre, ce sont les personnages qui nous intéressent plus que l'action. Shakspeare représente Hélène, non comme le jouet de la fortune, mais comme l'ouvrière de sa propre destinée. Il grandit ainsi son rôle et il marque sa place parmi ses plus beaux portraits de femmes. La Gillette de Boccace ne nous présente pas une physionomie distincte; nous nous rappelons plutôt ce qui lui est arrivé que ce qu'elle a pensé. Mais le caractère de la jeune comtesse de Roussillon est tracé en traits immortels, et l'on peut oublier les aventures de sa vie, sans cesser de voir en elle le type de l'amour vertueux et courageux aux prises avec le malheur.

A côté des femmes que la passion condamne à la tristesse, nous trouvons dans Shakspeare les femmes vives, spirituelles, moqueuses, qui savent aimer profondément, mais qui aiguisent l'expression de leurs sentiments par le ton habituel de l'enjouement et de l'ironie. Elles ont quelquefois des luttes à soutenir, leurs désirs sont contrariés par les circonstances ou par la volonté des hommes; néanmoins, leur bonne humeur ne se dément pas, elles acceptent le combat en riant, et, sans rien céder de leurs affections, elles cachent en public leurs blessures sous le masque de la gaieté. Mais elles ne sont pas

assez maîtresses d'elles-mêmes pour que leur sensibilité n'éclate pas par instants; alors elles paraissent d'autant plus sensibles qu'on les croyait plus froides, et le contraste de leur émotion avec leur insensibilité affectée ajoute à l'impression qu'a voulu produire le poëte sur l'âme du spectateur.

L'aimable Portia du *Marchand de Venise* n'appartient pas tout à fait à cette classe de caractères. Elle ne se pique pas d'être toujours enjouée, elle est tantôt gaie et tantôt sérieuse, suivant la disposition du moment et l'effet des circonstances. Elle se moque devant Nérisse des prétendants qui aspirent à sa main, elle esquisse ironiquement leurs portraits, et, comme Célimène, elle caractérise d'un mot piquant leurs ridicules. Mais quand le nom de Bassanio est prononcé, elle change de ton, et, lorsque son amant veut deviner l'énigme à laquelle son sort est attaché, elle laisse voir par ses craintes tout l'intérêt qu'elle lui porte. « Attendez encore, lui dit-elle. Ne précipitez pas un dénoûment qui peut vous être fatal. Laissez-moi jouir encore de votre présence. Si vous échouez dans votre entreprise, il ne me sera plus permis de vous revoir jamais. » Assurée de son bonheur, elle reprend sa gaieté naturelle, avec un fonds d'idées et de sentiments graves. Elle fait de son travestissement une source de plaisanteries, quoiqu'elle se soit déguisée en homme pour sauver un ami de son mari; elle s'amuse à mystifier Bassanio, pour l'éprouver, et après des scènes sérieuses et même pathétiques, elle termine la pièce, comme elle l'a commencée, par le persiflage.

Les quatre jeunes filles qui paraissent dans *Peines d'Amour perdues*, représentent mieux le type de la femme enjouée et moqueuse. Elles ont affaire à des amants qui

ont la prétention de rester insensibles, elles se savent cependant aimées, et elles profitent de la contradiction qui existe entre les sentiments cachés et la conduite apparente du prince de Navarre et de ses courtisans, pour se moquer d'eux sans donner prise elles-mêmes à la raillerie. Elles les accablent de leurs épigrammes, et elles leur jouent un tour plaisant, quand elles changent de costumes et de masques, afin d'être prises l'une pour l'autre et d'entendre des aveux qui n'arrivent pas à leur véritable adresse. Toutefois, malgré leur gaieté, elles n'échappent point à la contagion, elles éprouvent l'affection qu'elles ont inspirée, et, si elles soumettent leurs amants à une longue épreuve, c'est que ceux-ci ont mérité une leçon par leur forfanterie.

La supériorité de la femme sur l'homme et l'influence de la passion sur tous deux semblent être deux des thèmes préferés de Shakspeare, à cette époque de sa vie. Ses héroïnes les plus gaies et les plus spirituelles, Rosalinde, dans *Comme il vous plaira*, et Béatrice, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, cèdent à l'amour, et au moment même où elles en rient, elles en souffrent. Rosalinde est le type achevé de la jeune fille enjouée et sensible. Hélène de Roussillon ne met que du sérieux dans le sentiment, l'amante d'Orlando y met de l'*humour*, et cependant elles aiment avec la même tendresse et elles sont capables du même dévouement. Il n'y a qu'un grand peintre du cœur humain qui puisse saisir toutes ces nuances, et tirer du fonds commun de notre nature une si curieuse variété de caractères. L'observateur superficiel ne voit que les ressemblances, parce qu'elles sont apparentes; il remarque que la plupart des hommes aiment et se marient, et il en conclut qu'ils se ressem-

blent, parce qu'ils agissent de la même manière. Mais Shakspeare sait que, s'ils arrivent au même résultat, ce n'est point par la même route, et il nous montre comment, partis de points opposés, ils se rencontrent, en vertu de la loi naturelle, dans les régions supérieures de la passion. Rosalinde ne songeait qu'à rire avec ses compagnes, elle avait la folle gaieté de la jeunesse insouciante et libre, lorsqu'elle voit un jeune homme courageux combattre dans un tournoi et sortir vainqueur d'une lutte inégale. L'émotion qu'elle ressent ouvre son cœur à l'amour. Elle aime, à première vue, et d'autant plus qu'elle craint pour la vie de son amant. Un instant sa verve joyeuse semble tarie. La force d'un sentiment nouveau, des périls présents et des inquiétudes pour l'avenir éteignent le feu de ce vif esprit. Mais la nature reprend bientôt le dessus ; à peine est-elle revêtue d'un costume d'homme et engagée dans une série d'aventures romanesques, à la poursuite de son père et de son amant, qu'elle recouvre sa bonne humeur; les distractions du voyage l'amusent, les découvertes qu'elle fait lui fournissent des sujets de conversation et de plaisanteries. Seulement, dès que le nom d'Orlando est prononcé, elle tremble, elle a la fièvre; les questions se pressent sur ses lèvres. Elle demande où on l'a vu, ce qu'il a dit, quel était son air, son costume, où on l'a laissé et quand elle le reverra. Elle ne plaisante plus, elle parle sérieusement et avec une émotion visible. Enfin elle le retrouve, sans être reconnue de lui. Alors elle peut redevenir gaie impunément, elle a l'espoir de ne plus le quitter, elle prend plaisir à l'intriguer sous le déguisement qui la couvre, elle le raille de sa tendresse, elle tourne en ridicule sa mélancolie, et elle nous apprend que, tout en étant do-

minée elle-même par la passion, elle ne se fait aucune illusion sur les sottises qui en sont la suite et sur les fautes que commettent les amants.

Placer la critique de l'amour dans la bouche d'une femme amoureuse, unir dans le même caractère le scepticisme et la profondeur du sentiment, c'est une idée aussi vraie que piquante. Shakspeare connaît la nature humaine, et démêle, avec une sagacité merveilleuse, les éléments complexes dont elle se compose. Sa Rosalinde n'est point une création bizarre de sa fantaisie; elle a vécu, elle existe encore et elle se retrouverait aujourd'hui au milieu des sociétés civilisées du monde moderne. Ne savons-nous pas tout ce qu'on peut dire contre la passion en général? Ne l'appelons nous pas, nous aussi, un délire? Ne connaissons-nous pas les caprices, les inconstances, les légèretés des hommes et des femmes que la maîtresse d'Orlando décrit si spirituellement, et cependant qui donc est corrigé de l'amour par la science? Les amoureux intelligents sont aussi instruits que l'est Rosalinde, ils voient clair dans le cœur des autres, ils ne sont dupes ni des protestations, ni des promesses, ni des serments : ils se défient du lieu commun et de la rhétorique déclamatoire. Cette défiance les empêche-t-elle d'aimer? Ne s'aventurent-ils pas à leur tour sur cette mer orageuse, dont ils ont tant de fois signalé les écueils? Le cœur parle plus haut que le raisonnement. En définitive, l'amour est le plus fort. Ni la clairvoyance, ni la fermeté des résolutions, ni l'ironie ne nous préservent de ses atteintes. Cela se passe ainsi et c'est un bien. Telle est du moins l'opinion de Rosalinde. Elle connaît tous les dangers auxquels elle s'expose, elle s'accuse intérieurement de folie; mais sa folie lui est si

chère qu'elle ne voudrait pas en guérir. Elle condamne sans pitié les cœurs insensibles. Ceux qui n'aiment pas n'appartiennent pas à l'humanité. Pour elle, elle est femme et elle ne se pique pas d'être plus forte que son sexe.

Un exemple plus frappant encore de la puissance irrésistible de l'amour, c'est la conversion de Béatrice, dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Cette jeune fille affecte un dédain profond pour le mariage; elle méprise les hommes et ne veut prendre aucun d'eux pour maître. On lui demande quand elle fera choix d'un époux. Elle répond : « J'attendrai pour cela que Dieu ait fait des hommes d'une substance autre que la terre. N'est-ce pas désolant pour une femme de se voir dominer par un bloc d'orgueilleuse poussière, de rendre compte de ses actes à une motte d'insolente argile [1] ? » Mais elle se donne bientôt à elle-même un démenti. Ses amis entreprennent de la marier, et lui tendent un piége dans lequel elle tombe, malgré tout son esprit. On lui fait croire que l'homme qu'elle paraît estimer le moins et qu'elle poursuit sans cesse de ses épigrammes, le chevalier Bénédict, est devenu amoureux d'elle; dès qu'elle se suppose aimée, elle aime à son tour. On la marie, et l'insensibilité qu'elle a professée ne sert qu'à mieux faire ressortir le triomphe de la passion sur le raisonnement.

1. *Much ado about nothing*, act. II, sc. 1.

IV

Rosalinde et Béatrice font déjà partie de cette famille de personnages humoristiques qui représentent, dans les comédies de Shakspeare, un des traits du génie du poëte et un des côtés de l'esprit anglais. Si ce qu'on appelle *humour* est indéfinissable et ne peut se traduire dans aucun idiome, eux-mêmes échappent à toute définition. Si nous disons qu'ils sont gais, il faut ajouter aussitôt qu'ils ont des idées sérieuses. Si nous parlons de leur profondeur, il ne faut pas oublier qu'ils sont souvent enjoués. Rien de plus difficile à saisir que leurs physionomies, car ils changent sans cesse et ils ne se ressemblent jamais à eux-mêmes. Ce qui les caractérise le mieux, c'est l'imprévu, l'originalité de leurs pensées, et surtout la forme piquante sous laquelle ils l'expriment. Ils emploient tour à tour le bon sens, le paradoxe, l'ironie, et, du mélange de ces éléments, ils se composent une langue spéciale qui n'est parlée qu'en Angleterre. Le ton ironique y domine tous les autres. Ils sont en général très-pénétrants, ils voient le monde par ses mauvais côtés, tandis que le vulgaire le voit plutôt par les bons; ils se moquent de la sottise humaine, qu'ils connaissent à fond, et d'eux-mêmes, qu'ils n'estiment pas plus que le reste des hommes. Ils déclarent la guerre au préjugé, à la routine, à l'erreur, à l'aveuglement. Ils ne veulent être dupes d'aucune apparence, ils vont au fond des choses et leur principale prétention, c'est de toujours démêler le vrai du faux. Ils sèment çà et là, dans leurs entretiens rapides et brillants, des maximes philoso-

phiques, des aperçus profonds, et cette foule de pensées détachées qui font du théâtre de Shakspeare le plus vaste recueil d'idées générales qui ait été écrit dans les temps modernes. Ils ont réfléchi à tout, et aucun événement ne les prend au dépourvu. Ils ont une opinion sur la mort aussi bien que sur la vie, sur l'amour, sur l'amitié, sur la haine, sur l'ambition, sur la gloire, sur le travail, sur le bien et le mal, sur le devoir et sur la liberté. Ils tirent une conclusion de tout ce qu'ils voient et ils découvrent, derrière le fait qui frappe les yeux, la cause cachée qui l'a produit.

Cela ne veut pas dire qu'ils sont plus sages et qu'ils se conduisent mieux que le commun des hommes; ils n'ont que l'avantage de la pénétration. Il y a parmi eux des amants qui ont commencé par se moquer de l'amour et qui finissent par en être esclaves.

Bénédict sert de pendant à Béatrice, dans *Beaucoup de peine pour rien;* il est fier et dédaigneux; il n'a pas encore rencontré une femme qui lui ait plu, et il s'étonne qu'on puisse s'attacher à ce sexe fragile. Il considère avec une sorte de pitié son ami Claudio, qui vient de demander la main de la belle Héro. « Qu'une femme m'ait conçu, dit-il, je l'en remercie; qu'elle m'ait élevé, je lui en suis pareillement on ne peut plus reconnaissant; mais que je ne me soucie pas d'avoir des cornes au front, ou de suspendre mon cor de chasse à un bouclier invisible, c'est ce que toutes les femmes me pardonneront. Ne voulant pas leur faire l'injure de me défier de toutes, je prends la liberté de ne me fier à aucune. La conclusion de tout ceci, et je ne m'en porterai que mieux, c'est que je veux vivre garçon[1]. » Après cette belle protestation, ses amis le ren-

1. *Much ado about noting*, act. I, sc. 1.

dent amoureux de Béatrice en même temps et par la même ruse qu'elle. Du reste, une fois que sa passion est connue, il prend son parti en brave et il ne manque pas de bonnes raisons pour s'excuser. « Je m'attends bien, s'écrie-t-il, à voir pleuvoir sur moi les sarcasmes et les quolibets, parce que je me suis longtemps moqué du mariage. Mais pourquoi les goûts ne changeraient-ils pas ? Pourquoi des paroles en l'air, cette inoffensive artillerie du cerveau, m'empêcheraient-elles de suivre mes penchants [1] ? » Ailleurs il ajoute : « Un collége entier de faiseurs d'épigrammes ne me ferait pas changer mes idées. Croyez-vous que je me soucie d'une satire ou d'un sarcasme? Non, celui qui s'inquiète des propos d'autrui n'osera rien faire qui ait le sens commun. Bref, j'ai résolu de me marier, et tout ce qu'on peut dire à l'encontre m'est parfaitement indifférent. Vous auriez donc tort de rétorquer contre moi mon propre langage, car l'homme est une créature changeante et c'est par là que je conclus [2]. »

Cette conversion de Bénédict rentre dans le thème favori de Shakspeare. Elle prouve une fois de plus la puissance de la passion. Qui lui résistera, quand le sceptique lui rend hommage?

Biron, le personnage le plus spirituel de *Peines d'amour perdues*, finit aussi par un dithyrambe en l'honneur de l'amour. C'est un humoriste amusant, plein de verve et de gaieté, qui applique son ironie aux croyances et aux illusions de ses compagnons. Il fait partie d'une sorte de confrérie qu'a organisée le roi de Navarre pour se rendre célèbre. Mais dès le début, il se moque des statuts de l'ordre auquel il appartient. Il a juré, avec ses amis, de

1. *Much ado about nothing*, act. I, sc. 1.
2. *Id.*, act. V, sc. 4.

travailler, de vivre d'abstinence et de se mortifier pendant trois ans. Mais il n'a aucun goût pour ce genre de vie, et il se dédommage des privations qu'il entrevoit par une foule d'épigrammes. On veut qu'il étudie. « A quoi bon tant de travaux? répond-il. Pourquoi pâlir sur un livre? Quand la vérité crève les yeux, à quoi bon se donner tant de mal pour la découvrir? Est-ce la peine de se condamner à une si laborieuse existence, pour en arriver à citer ce qu'ont écrit les autres? »

Il ne croit pas à l'austère vertu qu'affectent les courtisans du roi de Navarre. « Vous avez beau être résolus à vivre dans la pénitence, leur dit-il, vous n'échapperez point aux tentations. Chacun apporte en naissant ses penchants et ses goûts que la force ne saurait dompter. Si la tentation est d'accord avec votre caractère, vous y succomberez. Je vous prédis que la nécessité vous rendra parjures mille fois pendant ces trois années. » En effet, un des articles de leur règlement leur défend de s'entretenir avec des femmes. Dès le jour même où il est promulgué, le roi de Navarre reçoit la visite d'une princesse de France envoyée en ambassade auprès de lui. Voilà donc l'édit réformateur violé par celui qui l'a porté, et qui devait donner l'exemple de la fidélité à la foi jurée. Cette première infraction aux conventions établies entraîne toutes les autres. On peut s'armer de courage dans le cabinet et décider à l'avance qu'on résistera à toutes les attaques des sens; mais, en face du péril, on se trouve moins fort et moins bien armé qu'on ne l'avait cru.

Les quatre jeunes gens, qui voulaient fuir la société des femmes ont à peine vu la princesse et ses trois suivantes, qu'ils deviennent tous quatre amoureux. Biron lui-même, le sceptique Biron, est atteint par la contagion

de l'amour. Du moins il avait prédit qu'il ne fallait pas contrarier le vœu de la nature; il s'était moqué de la confiance que ses amis témoignaient en leurs propres forces, et s'il ne résiste pas mieux qu'eux, il lui reste la consolation de l'avoir prévu. Il supporte courageusement son malheur, il ne s'épargne pas à lui même les épigrammes et il raille sa maîtresse, tout en reconnaissant qu'il ne peut pas s'empêcher de l'aimer. « Eh quoi! moi amoureux, dit-il, moi soupirer! moi chercher une épouse, une véritable montre d'Allemagne toujours dérangée, qu'il faut sans cesse réparer, qui ne va jamais bien et dont il faut toujours surveiller la marche! Que dis-je? Me parjurer, ce qui est pis que tout, et sur trois femmes, aimer justement la pire, une petite folle au teint pâle, au visage velouté, où sont incrustées deux boules noires, en guise d'yeux, une donzelle qui vous en fera porter, quand vous lui donneriez Argus lui-même pour eunuque et pour gardien. Et je soupire pour elle, et je perds le sommeil pour elle, et je la demande au ciel dans mes prières! Allons! C'est un châtiment que Cupidon m'inflige pour avoir méconnu sa formidable et mignonne puissance[1]. »

Chacun des nouveaux amants cherche à cacher sa passion à ses compagnons, pour n'être pas accusé d'avoir violé le règlement. Biron surprend le secret de tous, sans se trahir lui-même, et se donne le malin plaisir de les démasquer, en présence les uns des autres. « A quelle comédie bouffonne j'ai assisté, leur dit-il; de combien de soupirs, de gémissements, de douleur et de désespoir j'ai été témoin! » Et il les persifle sans pitié. Mais il est dénoncé à son tour. Lui aussi fait des vers, il pousse des soupirs et il raconte ses chagrins amoureux aux

1. *Love's labours lost*, act. III, sc. I.

arbres de la forêt. Quand il se voit découvert, il prend son parti en brave, et il déclare que si c'est une sottise d'aimer, c'en est une bien plus grande de jurer qu'on n'aimera pas. Ils n'ont pas eu tort de violer leur serment, mais de le prêter. Leur faute est d'avoir voulu étouffer les instincts de la jeunesse qui reprend ses droits et se venge de la contrainte qu'on a voulu lui imposer. C'est un incrédule qui la proclame. Preuve nouvelle de la puissance de l'amour !

Biron et Bénédict sont des humoristes agréables ; ils font des épigrammes sans amertume, ils se moquent de l'espèce humaine, mais ils n'ont point d'aversion pour elle. Ils vivent volontiers au milieu du monde, et s'ils en sentent les inconvénients, ils s'accommodent facilement des bonnes choses qu'il renferme. Ils ne deviendront jamais indulgents, mais l'amour les console de la sottise générale.

Un autre personnage humoristique des comédies de Shakspeare, Jacques, dans *Comme il vous plaira*, se distingue des précédents par une nuance plus marquée d'ironie. Il fuit les hommes, il se vante de sa misanthropie et il ne se réconcilie avec aucun des défauts de l'humanité. Il a le ton caustique et amer du satirique désabusé qui n'attend plus rien de la vie et qui est dégoûté de tout, même de l'espérance. « Ne nous voyons que le plus rarement que nous pourrons, » dit-il au jeune Orlando, qu'il a rencontré sur sa route et dont le caractère inspirerait de la sympathie à tout autre. Il réserve toute sa sensibilité pour la nature au sein de laquelle il vit et pour les animaux qui sont innocents des fautes de l'homme. Le malheur de ses semblables ne le touche pas, mais la mort d'un cerf lui fait verser des larmes. Ce caractère appartient déjà, comme l'indique du reste la date probable de

Comme il vous plaira, à la troisième période de la vie de Shakspeare. Il annonce les personnages mélancoliques et tristes de la tragédie, *Hamlet* et *Timon d'Athènes*.

C'est dans le langage des humoristes que les Allemands ont découvert le principe d'ironie qu'ils attribuent au poëte et sur lequel ils ont si souvent discuté. Il y a, en effet, dans la plupart des pièces de Shakspeare, un personnage ironique qui jette sur le monde un regard moqueur et qui fait profession de ne rien admirer. Dans les comédies, excepté dans *Comme il vous plaira*, cette ironie ne va jamais jusqu'à la tristesse. Elle ne trouble pas le bonheur, elle n'altère pas la gaieté du caractère, elle laisse à l'homme toute la liberté de son esprit, et elle ne dépasse pas les bornes de la plaisanterie enjouée; elle est l'expression d'une moquerie douce et fine et non celle de l'indignation ou de la colère. Plus tard, au contraire, elle s'envenime, elle prend le ton de la satire; elle a l'accent amer et emporté de la misanthropie.

Faut-il demander aux humoristes, comme le supposent quelques Allemands, le secret de la pensée intime de Shakspeare? Est-ce lui qui parle par leur bouche et les a-t-il chargés d'exprimer, dans son théâtre, ses sentiments personnels? Leur caractère représente-t-il exactement celui du poëte aux différentes époques de sa vie? C'est là une des questions les plus curieuses qu'ait soulevées la critique moderne. Les écrivains qui l'ont posée les premiers y répondent peut-être par une affirmative trop absolue. Il est certain que Shakspeare prend quelquefois la parole sous le nom d'un de ses personnages. Il écrit à une époque et dans un pays où l'on ne distingue pas nettement la poésie lyrique de la poésie dramatique. Il ne se croit pas toujours obligé de s'oublier

lui-même, comme le voudrait un art plus avancé, pour entrer complétement dans la situation comique ou tragique qu'il retrace. Sous le coup de l'inspiration, il épanche les sentiments dont son âme est pleine, sans démêler avec soin ce qui convient au sujet de ce qu'il éprouve au moment où il écrit.

De là vient qu'on peut chercher dans ses pièces l'histoire de ses idées, à condition de reconnaître avec certitude les passages où il se met en scène. La critique allemande prétend ne pas se tromper dans ses conjectures à cet égard. Au moyen du principe d'ironie, dont elle fait le fond de la philosophie de Shakspeare, elle signale une confidence du poëte partout où domine le ton ironique. Je crois qu'elle a découvert une partie de la vérité, et que, si Shakspeare a mis beaucoup de lui-même dans ses œuvres, c'est surtout dans le rôle des personnages humoristiques. Biron et Bénédict représentent sans doute la période heureuse de la vie de l'écrivain où la moquerie est toujours enveloppée de gaieté; Hamlet, la période de mélancolie qu'amène la maturité et l'expérience du malheur; Prospéro, dans *la Tempête*, la sérénité calme, quoique toujours moqueuse, qui succède aux souffrances de l'âme et qui annonce la victoire définitive de la raison sur l'imagination. Mais est-ce là tout Shakspeare? Ne faut-il voir en lui qu'un railleur éternel, gai dans sa jeunesse, amer dans son âge mûr, tolérant au déclin de sa carrière? N'a-t-il rien éprouvé des passions puissantes qu'il a si éloquemment décrites, rien de la jalousie, ni de la haine, ni de l'ambition? S'est-il mis en dehors de toutes les situations qu'il a présentées sur la scène, pour ne se réserver qu'une place dans son théâtre, celle de spectateur dé-

sintéressé de la sottise humaine? Si l'on dit qu'il a peint admirablement les humoristes et qu'il a dû l'être lui-même, pour comprendre si bien toutes les nuances de leur caractère, je répondrai qu'il a peint aussi en maître les méchants, et qu'en vertu du même raisonnement il a dû éprouver tous les sentiments d'Iago, d'Edmond de Gloster, de Régane et de Goneril, pour les exprimer avec tant de force et de vérité. Si le poëte se cache derrière Hamlet, pourquoi ne se cacherait-il pas aussi derrière Othello, qui n'est pas assurément une création moins grande de son génie? Quel est l'état de l'âme qu'il n'a pas rendu en traits frappants? Pourquoi donc supposer qu'il n'y en a qu'un qui soit l'image fidèle de ses sentiments? C'est l'amoindrir que de le réduire au rôle d'un personnage unique, dans lequel on suppose qu'il s'incarne aux différentes époques de sa vie.

Ce que j'admire, au contraire, chez lui, c'est la variété infinie de ses conceptions, c'est la facilité avec laquelle il passe de la peinture d'une passion à celle d'une autre, et la vraisemblance qu'il sait donner aux caractères les plus opposés. Il ne s'attache pas plus à un seul type qu'à une seule forme de l'art dramatique. Ce n'est pas seulement la raillerie qu'il a l'art d'exprimer, c'est aussi la confiance, la naïveté, la simplicité et la crédulité ingénue. Son théâtre ne se compose que de contrastes. A côté d'un satirique, il place un optimiste, à côté d'un mélancolique un bouffon, auprès d'un homme passionné un indifférent, auprès d'un méchant un homme de bien ; ici un frère dénaturé, là un frère généreux; ici un amant fidèle, là un amant perfide; ici une situation pathétique, là une scène plaisante. On ne peut même pas dire que le changement que l'âge apporte dans sa

manière diminue cette diversité. Il exprime de bonne heure des pensées sérieuses et même tristes. Les drames historiques les plus touchants sont contemporains de ses plus légères comédies, et sa veine comique et bouffonne se continue à travers ses tragédies. Comment le saisir lui-même au milieu de ces tableaux si divers? Comment lui attribuer une opinion, parce qu'elle est dans la bouche d'un de ses héros, lorsqu'on la trouve quelques pas plus loin combattue par un autre acteur de son drame ? Il semble, au contraire, qu'il ne se soit mis lui-même en scène que par occasion, dans certaines parties d'un rôle, lorsqu'il rencontre une situation qui réponde à l'état présent de son âme, mais jamais dans un rôle entier, car alors il ne lui serait pas possible de s'identifier, comme il le fait, avec tant de personnages qui n'ont entre eux aucun trait commun. Il ne pourrait pas être à la fois si personnel et si détaché de toute arrière-pensée individuelle. L'élément lyrique l'emporterait sur l'élément dramatique. Il nous dirait ce qu'il pense, mais il ne ferait pas si bien agir et si bien penser des êtres fictifs.

Je reconnais, de temps en temps, avec les Allemands, quelques traits généraux de sa physionomie dans ses pièces; mais il a peint avec vérité tant de physionomies différentes et opposées, que j'ai peur de confondre ce qu'il a tiré de sa propre imagination avec ce qu'il doit à ses souvenirs. Il est aussi vrai dans ce qu'il invente que dans ce qu'il sait. Comment dire où commence l'expression de ses propres sentiments, quand il exprime si bien ceux des autres? Les humoristes paraissent, je le veux bien, les interprètes habituels de sa pensée, mais il faut ajouter qu'ils ne sont pas les seuls et qu'ils

ne parlent pas toujours en son nom. Souvent, d'ailleurs, ils reçoivent des leçons que le poëte ne se donne pas évidemment à lui-même, et qui indiquent qu'il n'entend pas se confondre avec eux. L'ironie n'a pas constamment les honneurs de la guerre dans le théâtre de Shakspeare. Elle est quelquefois combattue à son tour, discutée et réduite au silence par des arguments sérieux ou plaisants. Pour mater l'esprit railleur de Biron, esprit dont tout le mérite, dit un personnage, consiste à faire rire les sots, Rosaline l'envoie, pendant toute une année, visiter les malades et converser avec les mourants. Elle espère que le spectacle de la douleur le guérira de ses habitudes moqueuses. Jacques, l'humoriste mélancolique, n'est pas mieux traité que l'humoriste enjoué. « Ceux qui portent la mélancolie à l'extrême, lui dit Rosalinde, sont d'abominables gens et s'exposent plus qu'un homme ivre à la censure des personnes bien élevées. » Comment croire que le poëte trace son propre portrait dans des caractères dont il se moque?

Le principe d'ironie n'a donc ni l'étendue ni l'importance que lui attribuent certains critiques allemands, particulièrement Tieck et Horn. On n'en trouve aucune trace dans plusieurs des drames les plus remarquables de Shakspeare. Il ne joue, par exemple, aucun rôle dans *le Marchand de Venise*, la meilleure de ses comédies. C'est là cependant qu'il faut étudier plus qu'ailleurs le génie comique de l'écrivain, car il y a peint admirablement les caractères.

V

Détachons cette œuvre du faisceau des pièces de la seconde période. Elle n'offre qu'un petit nombre de

points communs avec les autres, et, par les nombreuses beautés qu'elle renferme, elle mérite d'être l'objet d'un examen spécial. L'amour n'y tient pas le premier rang, comme dans *Tout est bien qui finit bien*, ou dans *Beaucoup de peine pour rien;* quoiqu'il soit le mobile primitif de l'action, il y est éclipsé par la peinture des mœurs sociales. Ce que le poëte a voulu décrire, ce n'est plus seulement la lutte de la passion contre des obstacles matériels ou moraux, mais l'état intérieur de la société au moyen âge. Il sort des conceptions littéraires auxquelles il s'est borné jusqu'ici pour entrer dans l'ordre des considérations politiques. Il écrit presque un chapitre d'histoire, en composant *le Marchand de Venise.*

Là nous voyons se dérouler le tableau mouvant d'une grande cité commerçante, nous assistons au spectacle de la prospérité, de la ruine soudaine et de la délivrance plus subite encore d'un de ces riches marchands qui couvrent la mer du Levant de leurs vaisseaux. Nous sondons les misères du luxe, les incertitudes de la fortune et les revers qu'elle prépare à ceux qui mettent le hasard de moitié dans leurs projets. En même temps, nous touchons à une des questions les plus douloureuses du passé, à l'antagonisme des races, à l'oppression du plus faible par le plus fort, et aux souvenirs amers que laisse la persécution dans les cœurs ulcérés d'un peuple déchu. Ce qui fait le principal intérêt de la pièce, c'est à coup sûr le portrait du juif Shylock.

Celui-ci est un type puissant qui représente tout un groupe d'individus. Il a les défauts habituels de sa nation, la cupidité, l'amour du gain obtenu par des moyens illicites, l'âpreté et la dureté de l'usurier; mais il y joint un sentiment que les natures énergiques éprouvent seules,

c'est une rancune profonde contre les chrétiens qui l'ont souvent humilié et le désir de se venger d'eux. La soif de l'or n'a pas étouffé chez lui la conscience de la dignité humaine, et il ne se console pas d'être méprisé et maltraité, parce qu'il s'enrichit. D'autres courbent la tête sous l'injure, acceptent la condition qui leur est faite sans se plaindre, et se tiennent pour satisfaits quand ils ont réalisé des bénéfices aux dépens de leurs persécuteurs. Shylock a le cœur plus fier; il s'indigne de tout ce que souffre son peuple, il songe avec amertume à l'antiquité et à la sainteté de la race dont il est descendu en voyant les traitements qu'elle subit. Il aime à gagner de l'argent, il ne serait pas juif s'il n'y attachait pas de prix, mais il aime encore mieux se venger. La vue seule d'un chrétien lui inspire une aversion qu'il ne dissimule pas. Méprisé et haï, il rend mépris pour mépris et haine pour haine.

Aussi ressent-il une joie perfide lorsque la nécessité oblige un de ses ennemis à venir lui demander service. Un chrétien a besoin de lui, un chrétien le sollicite et il peut alors exhaler le ressentiment dont son âme est gonflée. Avant de prêter la somme qu'on lui demande, il rappelle ironiquement les injures qui lui ont été prodiguées. Quand on pouvait se passer de son secours, on l'a appelé chien, on a craché sur son manteau et sur sa barbe de juif et on l'a chassé à coups de pied du Rialto. Maintenant on vient à lui et on lui dit: « Shylock, voulez-vous nous prêter de l'argent? » « Que dois-je répondre? ajoute-t-il, avec une irritation croissante. Dois-je vous dire : Est-ce qu'un chien a de l'argent? est-il possible qu'un chien puisse prêter 3,000 ducats? ou bien dois-je m'incliner profondément et, d'un ton servile, d'une voix

basse et humble, dois-je vous dire : mon beau seigneur, mercredi vous m'avez craché au visage ; tel autre jour vous m'avez chassé à coups de pied ; tel autre, vous m'avez appelé chien : en retour de tant de courtoisie, je vais vous prêter mon argent [1]. »

Entre lui et le riche Antonio qui l'a souvent insulté en public, il ne peut être question d'un marché ordinaire. Il ne s'agit pas pour lui de gagner quelques pièces d'or, mais de satisfaire un ressentiment qui couve depuis longtemps. C'est ce qui explique la générosité apparente avec laquelle il avance la somme qu'on lui demande et la condition bizarre qu'il insère dans le contrat, en échange des intérêts. Il ne veut tirer aucun profit de son prêt. Seulement, si le billet souscrit n'est pas remboursé le jour de l'échéance, il aura droit à une livre de chair prise sur le corps de l'emprunteur. Il renonce ainsi à tout bénéfice, et il aventure même trois mille ducats ; mais il sera suffisamment payé, s'il peut faire souffrir à son tour un chrétien. Au fond, il espère qu'Antonio ne pourra pas tenir son engagement ; il sait que ses bâtiments sont dispersés sur les mers, que les uns peuvent être retardés, les autres brisés par la tempête, dans le court espace de deux mois fixé pour l'échéance du billet, et que, si aucun d'eux n'arrive, le marchand est perdu. Pour la première fois, il désire ardemment ne pas recouvrer son argent. Aussi accueille-t-il avec une joie féroce la nouvelle qui se répand à Venise du naufrage du vaisseau de son débiteur. « Dieu soit loué ! Dieu soit loué ! s'écrie-t-il, quand il apprend qu'Antonio fera nécessairement banqueroute. Va, dit-il à un de ses coreligionnaires, procure-moi un

1. *The Merchant of Venice*, act. I, sc. 3.

huissier, retiens-le quinze jours d'avance. S'il ne me paye pas, il faut que j'aie son cœur[1]. »

La haine de Shylock contre les chrétiens s'est encore augmentée depuis le marché qu'il a conclu. Il a une autre injure à venger. Sa fille Jessica s'est enfuie avec un jeune gentilhomme de Venise, emportant dans sa fuite une cassette remplie de bijoux et d'objets précieux. Un chrétien a enlevé au juif son enfant et son or. Nouveau sujet de colère pour le juif, nouveau motif pour lui de traiter sans pitié le chrétien que la fortune a fait tomber entre ses mains.

Il est remarquable que les écrivains anglais qui ont peint des Israélites aient placé à côté d'eux, comme pour adoucir la sombre expression de leur physionomie, une gracieuse figure de jeune fille. Le Barrabas de Marlowe, si cruel et si artificieux, est le père d'Abigaïl qui se fait chrétienne par amour. La joyeuse Jessica noue une intrigue d'amour, pendant que son père nourrit ses projets de vengeance. Si les traits des juifs sont durs et repoussants, ceux de la juive, au contraire, nous attirent par une expression aimable de douceur et d'élégance. Il semble que les deux poëtes exceptent les femmes de la proscription qui pèse sur leur race, et qu'ils leur attribuent la beauté physique, comme le rayonnement d'une belle âme. Walter Scott, qiu a repris cette donnée, l'a singulièrement embellie et poétisée dans *Ivanhoe*. Il a fait de Rébecca, la fille d'Isaac d'York, l'idéal de la pureté virginale, du dévouement au devoir et de l'héroïsme féminin.

Ce que j'admire surtout dans le caractère de Shylock,

1. *The Merchant of Venice*, act. III, sc. I.

c'est l'impartialité avec laquelle il est présenté. Shakspeare ne veut assurément pas nous le peindre de couleurs séduisantes, mais il se garde bien de le rendre trop odieux. Au lieu de nous montrer, comme Marlowe, le spectacle d'une férocité gratuite et raffinée, il nous expose les motifs qui ont pu pousser à la cruauté un homme paisible occupé de commerce, qui, en d'autres temps et sous un régime plus doux, n'aurait pas été barbare. Le juif est certainement coupable, quand il tire son couteau pour verser légalement le sang d'Antonio. Mais il ne faut pas oublier qu'il a été victime d'injustes et ignominieux traitements, et que la responsabilité de sa conduite retombe en partie sur ceux qui ont méconnu, en sa personne, la dignité humaine. Il a raison lorsqu'il revendique, contre ses oppresseurs, les droits d'une créature libre et raisonnable. On n'a jamais mieux plaidé la cause de son peuple que dans le passage où il demande quelle est la différence qui existe entre le juif et le chrétien.

« Il (Antonio) m'a humilié, dit-il, il m'a empêché de gagner un demi-million de plus, il a ri de mes pertes, il s'est moqué de mes gains, il a méprisé ma nation, traversé mes opérations, refroidi mes amis, échauffé mes ennemis, et pour quelle raison? parce que je suis juif. Un juif n'a-t-il pas des yeux? un juif n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps, des sens, des affections, des passions? n'est-il pas nourri des mêmes aliments, blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, échauffé par le même été et refroidi par le même hiver qu'un chrétien? Si vous nous piquez, ne saignons-nous pas? si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas? si vous nous empoisonnez, ne mou-

rons-nous pas? Si vous nous faites du mal, ne nous vengerons-nous pas? si nous vous ressemblons en tout le reste, nous vous ressemblons aussi en cela. Quand un juif fait du tort à un chrétien, que commande à celui-ci son humilité? la vengeance. Si un chrétien fait du mal à un juif, quel doit être son châtiment, d'après l'exemple des chrétiens? la vengeance. La méchanceté que vous m'enseignez, je la pratiquerai [1]. »

N'est-ce point là un manifeste direct contre l'intolérence religieuse dont Shaskpeare voyait tant d'exemples autour de lui? Ce langage était hardi dans un temps où ceux qui se croyaient en possession de la vérité faisaient brûler, sans pitié, leurs adversaires. Le poëte réclame sur la scène l'égalité de tous les cultes, bien avant qu'elle ait été reconnue par la loi. Il ne craint pas non plus, dans un pays protestant et sous un gouvernement fanatique, de peindre le catholicisme sous ses plus belles couleurs. Il introduit dans *Roméo et Juliette* et dans *Beaucoup de peine pour rien* des moines sages, éclairés, exempts de tous les vices que leur attribue la superstition populaire, et, au lieu de les livrer au ridicule, comme l'auraient voulu les puritains, il les désigne à la vénération publique. On a dit qu'il était catholique, rien ne le prouve; mais, à coup sûr, il était tolérant, et il ne partage sur les questions religieuses aucun des préjugés de son siècle et de sa nation.

On connaît le dénoûment du *Marchand de Venise*, et la punition de Shylock qui termine la scène si bien conduite et si intéressante du jugement. Il était juste, en effet, que le créancier sanguinaire fût puni, et que celui

1. *The Merchant of Venice*, act. III, sc. 1.

qui n'avait point eu pitié d'une grande infortune fût traité à son tour sans pitié. La loi morale qui domine toutes les conceptions des dramaturges anglais le voulait ainsi. Mais, en même temps que le juif recevait un châtiment mérité, le fanatisme des chrétiens était flétri en termes formels. C'est une des leçons qui ressortent le mieux de la pièce et que devaient le plus goûter les esprits philosophiques du seizième siècle.

Le Marchand de Venise a été fort étudié en Allemagne, où on le joue fréquemment et où il est l'occasion de nombreux commentaires. Ulrici et M. Gervinus y ont vu tous deux le développement d'une idée générale différente, et se sont trompés l'un et l'autre par amour de la généralisation. Leurs opinions sur cette comédie sont un exemple frappant des procédés habituels de la critique allemande. Ils y cherchent non des études de mœurs, qui soient du ressort de la poésie dramatique, mais la démonstration d'une de ces vérités profondes que poursuit la philosophie.

Suivant Ulrici, Shakspeare a voulu prouver qu'il n'y a rien de plus vrai que cette vieille maxime : *Summum jus, summa injuria.* Il fait sortir cette conclusion des deux intrigues qui se croisent dans la pièce. D'une part, Shylock s'appuie sur le droit strict, quand il réclame une livre de la chair d'autrui et, par conséquent, sa vie. Qu'arriverait-il si le contrat s'exécutait à la lettre? Le juif aurait acheté, moyennant une somme d'argent, le pouvoir de tuer légalement un chrétien. L'accomplissement du marché serait une criante injustice. Il vaut mieux, en ce cas, violer la loi que de la suivre jusqu'à être injuste. Un jurisconsulte, moins subtil que Portia, qui ne s'attacherait qu'au sens littéral du billet signé

par le marchand, le laisserait mourir sous le couteau de son créancier. Voilà un premier exemple du mal que peut faire l'abus du droit. D'une autre part, la destinée de Portia a été réglée d'avance par le testament bizarre de son père. Cette jeune fille riche, belle et intelligente, n'est pas libre de se choisir un époux; il faut qu'elle s'en rapporte au hasard. Pour obéir à la volonté paternelle, elle n'épousera que celui qui aura deviné l'énigme proposée. Fût-il laid, sot et vieux, elle se mariera avec lui, tandis qu'elle repousse un jeune homme beau, spirituel et brave, en tout point digne d'être aimé, si celui-ci ne résout pas le problème qui est proposé aux prétendants. Le sort la favorise. C'est Bassanio qu'elle aime en secret qui l'emporte sur ses rivaux; mais Bassanio pouvait échouer, et Portia se marierait alors contre son gré. C'est là un second exemple des inconvénients que peut entraîner l'observation rigoureuse de la lettre, aux dépens de l'esprit.

Ainsi tout concourt, dans *le Marchand de Venise*, à démontrer la vérité de l'axiome : *Summum jus; summa injuria.* Ulrici donnerait volontiers pour épigraphe à la pièce le discours qu'adresse Portia, déguisée en juge, à Shylock, et où elle lui rappelle qu'en justice rigoureuse, nul ne peut compter sur son salut. Le poëte a voulu prouver, suivant lui, que ce n'est pas le droit strict, mais la bienveillance mutuelle des hommes qui fait vivre la société. Si chacun exige rigoureusement ce qui lui est dû, comme le juif, si personne ne fait de concession, il n'y a pas de paix possible entre les citoyens. C'est l'état de guerre substitué à l'état social [1].

1. Ulrici, *Shakspeare's dramatische kunst.*

Ces réflexions sont ingénieuses, mais elles sont de celles qui se font après coup, quand une œuvre est terminée. Elles ne peuvent venir qu'à l'esprit d'un critique. Un poëte n'y songerait pas. Si Shakspeare avait considéré son sujet à ce point de vue, il aurait fait l'œuvre d'un jurisconsulte et non celle d'un écrivain dramatique. Il aurait trouvé là le texte d'une dissertation où l'on compare des idées abstraites, mais non celui d'une comédie où se meuvent des personnages vivants et où se développe une intrigue pleine d'intérêt. M. Gervinus tombe dans les mêmes excès de raisonnement qu'Ulrici. Il le combat; mais, au lieu de montrer que le principal tort de son prédécesseur est de chercher dans une comédie la démonstration régulière d'une vérité philosophique, il fait comme lui, et il se borne à tirer du *Marchand de Venise* une nouvelle idée générale qui n'y a encore été vue par personne et dont il fait honneur à Shakspeare. Il croit que le poëte s'est proposé d'étudier les rapports des hommes avec la richesse, de montrer à quel point de vue chacun la considère, suivant son tempérament et sa situation dans le monde, et qu'il a poursuivi cette étude à travers toutes les péripéties de son œuvre et toutes les nuances des caractères. Ainsi l'argent est le dieu de Shylock; Bassanio en a besoin et s'en sert pour satisfaire ses prodigalités; Portia n'y tient que pour enrichir celui qu'elle aime; Antonio le méprise et le sacrifie à l'amitié. Il n'y a pas jusqu'aux personnages secondaires qui ne se groupent autour de cette idée. Les amis d'Antonio, si empressés auprès de lui quand il était riche, s'éloignent de lui quand il est pauvre. Salanio et Salarino, le voyant triste, s'imaginent qu'il craint pour ses navires et ne conçoivent pas qu'il puisse avoir d'autre motif

d'inquiétude que le souci de sa fortune. C'est ainsi que pense le vulgaire, tandis que l'homme sérieux voit les choses de plus haut. Jessica, fille du juif, dépense follement l'or que son père a amassé par l'usure. Les valets eux-mêmes prennent parti contre le riche avare, en faveur du pauvre prodigue. Lancelot quitte le service de Shylock, qui a des millions, pour passer à celui de Bassanio qui n'a que des dettes.

En somme, Shakspeare a voulu faire, dit M. Gervinus, un réquisitoire contre l'argent, l'idole de ce monde et l'amorce des sots. Il a montré qu'il ne faut point être dupe de l'apparence et que, derrière le prétendu bonheur qu'on attribue aux riches, se cachent souvent les plus tristes misères de la nature humaine. Shylock ne tire aucun profit de sa grande fortune. Au milieu de ses trésors, il songe qu'il est méprisé par les chrétiens, et cette idée empoisonne son existence. Son cœur, desséché par l'usure, ne trouve même aucune consolation dans les affections de la famille. Il n'a qu'une fille, dont il ne s'est point fait aimer, il est abandonné par elle et il fait si peu de cas des jouissances de l'amour paternel, qu'il regrette moins son enfant que les bijoux qu'elle a emportés. Il voudrait la voir morte et rentrer en possession de ce qu'elle lui a volé. Portia, à laquelle son père a laissé des monceaux d'or, n'en est pas plus heureuse. Sa richesse ne facilite pas son union avec son amant; elle l'expose, au contraire, aux recherches de nombreux prétendants. Si elle était moins riche, elle serait plus libre. Elle court le danger de payer sa fortune du bonheur de sa vie. Antonio est un autre exemple du mal que fait l'argent. Riche, il a la maladie des riches, le spleen, cette mélancolie vague qui vient de la satisfaction de

tous les désirs et de la satiété qu'elle amène. Sa ruine lui donne une leçon utile, en lui rappelant l'inconstance de la fortune et tout ce qu'il y a d'éphémère dans la prospérité commerciale. Bassanio, au contraire, a l'humeur gaie, quoique pauvre, et sa pauvreté ne l'empêche pas de réussir. M. Gervinus pense qu'il exprime l'idée fondamentale de la pièce, lorsqu'il préfère le coffre de plomb aux coffres d'or et d'argent et qu'il fait un discours contre les apparences trompeuses. Les autres prétendants sont dupes d'une enveloppe brillante; mais lui, il ne s'arrête pas à l'extérieur, il estime les choses pour ce qu'elles valent réellement, et non pour ce qu'elles paraissent valoir. Dans cette scène, dit le critique Allemand, il parle au nom de Shakspeare et il nous livre la clef de la pièce [1].

J'avoue que je ne saisis pas aussi clairement que M. Gervinus les intentions philosophiques du poëte. Je ne le crois pas constamment occupé de rattacher à un principe abstrait les actions de ses personnages. L'argent joue sans doute un rôle dans *le Marchand de Venise*; on peut dire que c'est sur une question d'argent que l'intrigue roule. Mais il n'est pas l'âme de la pièce et il ne doit pas être sans cesse présent à la pensée de l'écrivain, puisqu'il n'est le mobile principal d'aucun des acteurs. Chez Shylock le désir de la vengeance est plus fort que la cupidité; chez Antonio, l'amitié, chez Bassanio et chez Portia, l'amour l'emportent de beaucoup sur le souci de la richesse.

M. Gervinus reconnaît avec raison que les faits n'ont aucune importance dans cette comédie; car le poëte en a

1. Gervinus, *Shakespeare*, tome II.

tiré tous les incidents d'une nouvelle italienne, et qu'il ne faut s'attacher qu'à l'étude des caractères. Je m'étonne qu'après avoir exprimé une opinion si juste, il ne remarque pas que la question d'argent, elle aussi, n'est qu'un fait trouvé par Shakspeare dans l'œuvre du nouvelliste et qu'elle n'entre, comme élément, que dans la composition d'un seul caractère, celui du juif. Les autres personnages y sont étrangers ou indifférents. Il serait singulier de dire que le poëte les a étudiés dans leurs rapports avec la richesse, quand ils n'en ont aucun par l'effet de leur volonté, qu'ils n'en sont rapprochés que par le hasard de leur situation sociale et que leurs sentiments les plus profonds les en éloignent.

VI

La difficulté même de se mettre d'accord sur les idées générales qu'on attribue à Shakspeare devrait arrêter les critiques allemands dans la voie des hypothèses. Si le grand dramaturge avait voulu fonder ses pièces sur une série de raisonnements philosophiques, n'aurait-il pas laissé voir clairement ses intentions? Déchiffre-t-on le sens d'une comédie aussi difficilement que celui d'une énigme? Si M. Gervinus ou Ulrici avait raison, ne serait-ce pas chez Shakspeare un défaut grave que de pouvoir donner lieu à des interprétations si diverses? Il est plus naturel de penser que la faute ne vient pas de lui, mais de ceux qui le comprennent autrement que tout le monde et qui lui attribuent leurs propres idées. L'Angleterre serait bien malheureuse, si elle avait attendu deux cent cinquante ans l'explication d'un des chefs-

d'œuvre du plus populaire de ses poëtes, et si elle avait besoin que cette explication lui fût donnée par un professeur de l'université d'Heidelberg.

La critique allemande n'en découvre pas moins des points de vue ingénieux et vrais; elle pèche seulement par l'exagération de l'esprit de système. Ce qui la trompe, c'est le désir de raisonner sur toutes les conceptions de l'écrivain, de les rattacher à des lois invariables et de retrouver, dans son théâtre si libre et si varié, autant de suite et de logique que dans les propositions rigoureuses d'un philosophe. Elle n'admet ni la fantaisie, ni le caprice, ni les illuminations soudaines du génie, que la force d'une situation émeut, sans qu'il l'ait prévu, et transporte au-dessus de lui-même. Elle veut que le poëte ait tout calculé et qu'il fasse concourir les moindres détails de son œuvre, même ceux qu'il n'invente pas et qu'il tire des vieux récits, à un but unique qu'il s'est d'avance proposé d'atteindre. Cette opinion serait facile à justifier s'il s'agissait des pièces d'un poëte sage et régulier, comme Racine. Mais que d'efforts d'esprit ne faut-il pas faire pour trouver un fil conducteur au milieu des incidents multiples, des changements de scène inattendus et des nombreuses considérations morales qui composent le tissu des drames de Shakspeare! C'est une tâche ardue que de vouloir prouver qu'il n'y a chez lui ni hors-d'œuvre, ni digressions d'aucun genre, ni écarts d'imagination.

La critique est d'ailleurs ici en désaccord avec les traditions qu'ont conservées au théâtre les acteurs anglais. Ceux-ci retranchent de longs morceaux et souvent des scènes entières, quand ils jouent *le Marchand de Venise*, *Hamlet*, ou tout autre pièce. Ils le font pour plaire aux

spectateurs et pour rendre la représentation plus agréable. Ils croient améliorer ainsi le répertoire de Shakspeare. Comment cela serait-il supporté en Angleterre, si les différentes parties de chaque œuvre se tenaient aussi étroitement que le pensent les Allemands? Serait-il possible de toucher à l'édifice sans en détruire l'économie? Un drame français du dix-septième siècle ne résisterait pas à cette épreuve. Ceux de Shakspeare semblent, au contraire, gagner à ces suppressions. N'est-ce point la meilleure preuve que tout n'y est pas absolument nécessaire et qu'une partie au moins de ce qu'il écrit ne rentre pas dans les combinaisons savantes qu'on lui attribue?

Certains aperçus que présentent les Allemands seraient justes, si on ne les appliquait pas à chaque œuvre en particulier et à tous les détails de chaque œuvre. Ils deviennent faux, parce qu'ils sont trop généralisés. Les vues d'ensemble sont excellentes, mais à condition qu'on n'y rapportera pas de force tout ce qui sort de la plume légère et capricieuse du poëte. Il est bon de reconnaître les idées essentielles auxquelles Shakspeare s'est attaché de préférence, mais en tenant compte des exceptions, des contradictions, de la diversité des sujets, des conditions de l'art dramatique qui ne sont pas celles d'un traité de critique et surtout des audaces de l'imagination qui ne se renferme pas dans les limites d'un raisonnement philosophique.

Ainsi M. Gervinus fait une remarque fine et profonde, quand il observe que le poëte, à l'époque où paraissent ses comédies, déclare la guerre aux fausses apparences sous lesquelles les hommes déguisent leurs actions mauvaises, pour mettre en relief la vérité et la nature.

C'est une es thèses favorites de Shakspeare. Mais il faut bien se garder d'en conclure qu'il ait composé une pièce exprès pour la soutenir. Il associe à cette idée mille réflexions d'un autre ordre; il y revient en passant, à plusieurs reprises, il s'y arrête volontiers ; mais il n'en fait pas le sujet d'une dissertation en règle, sous forme de comédie. Il sait trop bien qu'on n'intéresse le public que par la variété, pour se condamner à suivre le développement d'une proposition unique. Il poursuit çà et là de son ironie le mensonge officiel, le charlatanisme dont le vulgaire est dupe, la grimace perfide des gens habiles; il démasque les fausses amitiés, le faux amour, le faux mérite et le faux courage. Il combat l'artifice jusque dans la coquetterie et dans la toilette des femmes auxquelles il reproche souvent de mettre du fard et de se parer avec de faux cheveux. M. Gervinus a raison, quand il signale à notre attention cette tendance de l'écrivain. Son seul tort est de croire que Shakspeare a écrit *le Marchand de Venise* pour la justifier. C'est là une idée générale qui se reproduit fréquemment dans les œuvres du poëte, mais qui ne s'applique à aucune pièce en particulier.

Il en est de même de tous les caractères généraux des comédies que nous avons étudiées. Il faut les saisir en mille endroits où ils éclatent, sans prétendre pour cela qu'ils soient exclusifs, là où on les trouve, sans croire qu'ils n'aient rien laissé subsister en dehors d'eux, ni que les conceptions, qui en portent l'empreinte, aient été imaginées à dessein pour les mettre en lumière. Les Allemands les ont reconnus et les ont ingénieusement exposés, mais ils en ont exagéré l'effet.

En résumé, les rapports principaux qu'offrent entre

elles les pièces comiques de cette période de la vie du poëte, c'est qu'elles roulent en grande partie sur l'amour et qu'elles aboutissent presque toutes à une conclusion morale.

Shakspeare y a peint l'amour sous bien des formes diverses, l'amour malheureux, dédaigné, traversé par les obstacles, aussi bien que l'amour heureux et triomphant. Il a fait de la passion une source de chagrins et de douleurs pour les uns, tandis qu'elle n'apporte aux autres que des joies pures. Mais, en définitive, il lui a accordé la victoire dans toutes les luttes qu'elle soutient, il a soumis à son empire les esprits les plus rebelles, il a placé son éloge dans la bouche de ses adversaires, il a non-seulement couronné de succès les désirs amoureux, mais converti les incrédules et changé invariablement en plaisirs toutes les peines des amants. Si l'on veut étudier le caractère de l'homme dans ses œuvres, il semble qu'à l'époque où le poëte a écrit ses comédies, l'amour ait été la grande affaire de sa vie. C'est le sujet sur lequel il revient le plus volontiers, celui qu'il connaît le mieux et qu'il approfondit le plus. Si ce sont les résultats de son expérience personnelle qu'il recueille au théâtre, on peut en conclure qu'il a souffert en aimant, et qu'il sait le mal que fait la passion, mais qu'il est plus sensible au bien qu'au mal et surtout qu'il reconnaît l'impossibilité de lutter contre les instincts de la jeunesse et la force du plus impérieux des sentiments.

Il a soin néanmoins de ne pas s'écarter, dans ses conceptions, de la loi morale qui restait au théâtre, comme une tradition des moralités. Il ne peint pas le vice de couleurs séduisantes, il ne jette pas de fleurs sur les amours illégitimes, il croit à la vertu des femmes, il ne

se moque ni des maris ni des pères trompés, et il ne fait jamais l'apologie de la séduction aux dépens des liens de la famille. On ne trouverait dans ses pièces aucun argument en faveur de ces péchés aimables que la comédie française a pris sous sa protection et que le roman moderne entoure de poésie. Il ne badine ni ne déclame sur la question du mariage ou de l'autorité paternelle. Il traite sérieusement et avec respect ce qui est sérieux et respectable. Ce sens moral ne se manifeste pas seulement à propos de l'amour, mais de toutes les passions humaines. Le poëte ne représente jamais le triomphe du mal sur le bien. S'il ne dissimule pas les épreuves et les difficultés qui assiégent la vertu, il lui réserve toujours une récompense éclatante, et s'il donne aux méchants une apparence de succès, c'est pour les confondre au dénoûment et leur arracher l'aveu de leurs fautes, et l'expression de leur repentir. Dans la tragédie, il les frappe de mort; dans la comédie, comme le sang ne doit pas être versé, il se contente de les humilier.

A chacun selon ses œuvres : tel est le principe moral qui domine le théâtre anglais du seizième siècle. Chaque homme est l'ouvrier de sa propre destinée et recueille, dès cette vie, le fruit des bonnes ou des mauvaises actions qu'il a commises. Nous retrouverons cette loi présentée, avec une force singulière, dans les drames historiques qui appartiennent à la même période de la vie de Shakspeare que les comédies

CHAPITRE TROISIÈME

Drames historiques de Shakspeare. — Patriotisme du poëte et son respect pour la vérité historique. — Personnages principaux de ces pièces. — Les femmes. — Les enfants. — Le peuple. — Les grands seigneurs, les héros, les prélats, les ministres. — Les rois. — Richard II, type du prince faible. — Richard III, type du prince hypocrite. — Henri VIII, caractère complexe. — Habileté avec laquelle Shakspeare met en scène le père d'Élisabeth.

I

Une des sources les plus fécondes de la poésie dramatique en Angleterre, au seizième siècle, a été l'histoire nationale. L'emploi des matériaux historiques a valu au théâtre une grande popularité dans un pays où l'on tient tant aux souvenirs glorieux du passé, et fourni un fond solide et brillant aux conceptions des dramaturges. Les historiens de la littérature française ont souvent regretté que nos grands poëtes du dix-septième siècle n'aient pas osé mettre en scène nos chroniques où ils auraient trouvé tant de sujets de pièces. Ce regret s'augmente encore, quand on voit tout le parti que Shakspeare a tiré de celles de l'Angleterre, plus sèches que les nôtres et composées par des écrivains bien inférieurs à Villehardouin, à Joinville, à Froissart et à Commines. Que de scènes dans nos vieux chroniqueurs eussent pu inspirer le génie de Racine et de Corneille! Les sentiments chevaleresques,

les mœurs guerrières, les actions héroïques, les expéditions lointaines et aventureuses qui forment la trame de leurs récits, eussent passé, sans efforts, de leurs livres dans la tragédie, dont ils avaient déjà le mouvement dramatique, et intéressé le peuple aux représentations théâtrales, qui le touchent moins, si on lui parle des anciens, que si on l'entretient de sa propre histoire.

Shakspeare n'a eu sous la main que Holinshed et Hall. Il n'y a guère trouvé que des faits sans commentaires; mais ces faits sont les titres de gloire de la nation anglaise, et quand il les ornait de couleurs poétiques, il avait pour complice de son imagination l'orgueil national. Il n'y eût pas réussi aussi bien s'il n'avait lui-même éprouvé les sentiments patriotiques qu'il réchauffait dans les âmes. Pour peindre les héros populaires, les Henri, les Talbot, les Édouard, il fallait aimer son pays. Le patriotisme de Shakspeare est une partie essentielle de son génie, et si l'on veut chercher dans ses pièces des notions sur son caractère, nulle part on n'en découvrira de plus certaines que dans ses drames historiques.

Là il se montre à nous, sous les traits d'un véritable Anglais, pénétré d'une admiration sincère pour les qualités viriles de la race anglo-saxonne, jaloux de la renommée de ses hommes d'État, de ses rois et de ses soldats, persuadé qu'il n'y a nulle part en Europe une meilleure armée, de meilleurs matelots, des chefs plus braves, une aristocratie plus intelligente et des souverains plus politiques qu'en Angleterre; disposé néanmoins, par impartialité naturelle et par clairvoyance, à rendre justice au mérite des étrangers, mais à condition d'établir d'abord sur tous les points la supériorité de ses compatriotes. Ces idées ne sont pas les siennes, dira-t-on; elles sont celles

de la partie la plus éclairée de la nation. Je veux bien, en effet, qu'elles lui soient communes avec d'autres ; mais, ce qui lui appartient en propre, c'est le choix des motifs sur lesquels repose la bonne opinion qu'il a de son pays. Là où la plupart ne font que répéter les lieux communs du patriotisme qui se transmettent de génération en génération et y entretiennent tous les préjugés de l'orgueil national, Shakspeare étudie les faits historiques, les commente, en tire des conclusions raisonnées et n'arrive à l'admiration que par la réflexion et la science.

Il est loin de tout savoir. Ses informations mêmes sont souvent inexactes et incomplètes, quoi qu'en ait dit Schlegel. Il commet plus d'une erreur de détail et plus d'un anachronisme; seulement il en sait assez pour saisir le sens général des événements et pour comprendre le caractère de chaque époque. Après lui, la critique historique a fait des progrès ; elle a fouillé les archives locales et elle en a tiré des documents dont on ne soupçonnait pas l'existence au seizième siècle ; mais en corrigeant les fautes du poëte, elle n'a pas révisé ses jugements. Elle a, au contraire, donné des preuves nouvelles de sa pénétration qui paraît d'autant plus admirable qu'il est moins instruit. Il y a en Angleterre des hommes d'État qui ont puisé leurs premières notions d'histoire dans les pièces de Shakspeare. Marlborough et Chatham avouaient que son théâtre avait été l'école de leur jeunesse.

Sans doute la lumière historique qui éclaire l'intelligence du poëte vient de son génie ; mais elle vient aussi du temps où il a vécu et des circonstances favorables au milieu desquelles s'est formé le théâtre. Sous le règne glorieux d'Élisabeth, quand un pouvoir respecté au dedans et redouté au dehors développait la prospérité de

l'Angleterre, quand les guerres étaient heureuses, la paix féconde et que les découvertes des marins anglais étendaient leur empire sur les mers, les esprits étaient plus touchés qu'à aucune époque de ce qui intéressait la gloire nationale, et la grandeur du présent, qui avait été préparée par les succès antérieurs, augmentait chez les Anglais le sentiment déjà si vif de ce qu'ils devaient au courage de leurs pères. La confiance absolue que témoigne Shakspeare dans les destinées de sa patrie, et la sérénité avec laquelle il décrit les orages qu'elle a traversés, sont un indice de la sécurité profonde dont elle jouit pendant qu'il écrit. Cet enthousiasme patriotique, sans mélange de tristesse et sans prévision des vicissitudes possibles de la fortune, ne convient qu'aux peuples heureux qui sont si contents de l'heure présente, que l'avenir ne leur offre que des espérances.

L'esprit qui anime les drames historiques nous révèle une fois de plus la parfaite conformité de la pensée du poëte avec les idées de ses contemporains. Il sait à quel auditoire il s'adresse, et quelles cordes il faut faire vibrer pour exciter son émotion. Les sujets qu'il a choisis embrassent les périodes les plus importantes de l'histoire d'Angleterre et se relient entre eux comme celles-ci. Si l'on excepte *le roi Jean*, qui est une œuvre isolée, les autres drames forment un vaste cycle, depuis le règne de Richard II jusqu'à celui de Henri VIII. Le règne de Henri VII manque, il est vrai, à cet ensemble; mais la lacune qui en résulte est en partie comblée par le rôle que joue le comte de Richemond dans *Richard III*. Nous le laissons couronné, à la fin de la pièce, nous assistons à son triomphe, et, sans nous arrêter aux événements ultérieurs de sa vie, nous trouvons son fils monté

sur le trône dans *Henri VIII*. Le trait d'union est court, mais il existe.

En composant ses pièces historiques, Shakspeare n'a pas suivi l'ordre chronologique : ce qui nous indique assez qu'il ne travaillait pas sur des matériaux préparés de longue main, et qu'il ne faut pas demander à ses œuvres l'unité absolue qu'y découvrent, à force de subtilités, quelques commentateurs. S'il s'était attaché à une idée unique dans le domaine de l'histoire, et s'il avait voulu en démontrer la vérité au théâtre, il l'aurait annoncée, en peignant les époques les plus anciennes, et développée ensuite, en arrivant aux temps modernes. C'est le contraire qu'il a fait; car il a commencé par *Henri VI* et écrit *Richard II*, immédiatement après *Richard III*. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de suite dans ses conceptions. Cette suite se retrouve, à condition qu'on ne l'étende pas à toutes les parties, qu'on n'en fasse point un caractère général et qu'on distingue nettement les époques.

Il y a, à vrai dire, dans le théâtre historique de Shakspeare, deux cycles distincts, composés chacun de quatre pièces; ces deux tétralogies ont été composées dans un ordre opposé à celui de la chronologie, par conséquent elles ne se tiennent pas entre elles; mais les drames qu'elles renferment se suivent rigoureusement, se complètent les uns par les autres et forment un tout bien ordonné. Le poëte étudie d'une part l'histoire de la maison de Lancastre, et de l'autre celle de la maison d'York. Les trois parties de *Henri VI*, consacrées aux guerres fameuses de la *Rose rouge* et de la *Rose blanche*, appartiennent, nous l'avons vu, à la première période de sa vie. Nous n'avons point à y revenir ici.

Elles ne sont d'ailleurs que la préparation de *Richard III*, avec lequel nous entrons dans la deuxième période. Cette pièce qui termine la trilogie de *Henri VI*, à laquelle elle est très-supérieure, nous révèle pour la première fois toute la puissance du génie tragique de Shakspeare et tout le parti qu'un esprit si original peut tirer de l'histoire. Elle annonce, comme les comédies dont nous avons parlé, que la jeunesse du poëte tire à sa fin et qu'il possède déjà la force de l'âge mûr. Elle fut écrite en 1593. Shakspeare avait alors vingt-neuf ans.

A partir de ce moment, il partage son temps entre la comédie et le drame historique, et en même temps que *Tout est bien qui finit bien* et *le Marchand de Venise*, il compose l'admirable tétralogie qui commence par *Richard II* et qui se termine par *Henri V*. *Richard II* suit de très-près *Richard III*. Les deux parties de *Henri IV* sont de 1596 au plus tôt, et de 1598 au plus tard; *Henri V*, de 1599. *Le roi Jean*, qui est à coup sûr de 1598, s'intercale dans l'histoire de la dynastie de Lancastre, sans l'interrompre. Toutes ces pièces rentrent dans la deuxième période de la vie de Shakspeare, qui s'étend de 1591 environ à 1598-99. *Henri VIII*, qui parut en 1603 ou 1604, appartient, par cette date, à une autre période; mais nous ne le séparerons pas du groupe des pièces historiques auxquelles il se rattache naturellement, qu'il continue et avec lequel il offre des caractères communs.

Nous avons donc à juger sept drames historiques, trop connus pour être analysés en détail, mais dont il importe de signaler les principaux traits.

Ce n'est plus ici la vie privée de l'homme que Shakspeare étudie, comme dans ses pièces comiques. Il place l'humanité sur un plus grand théâtre, il la met aux prises

avec les événements politiques dont elle est la cause, la complice ou la victime; sous les faits accomplis, il devine l'influence des passions humaines, et derrière les personnages dont il trace le portrait, grands seigneurs ou rois, il nous montre, au fond du tableau, le peuple qui attend son bonheur ou son malheur des actions de ceux qui le gouvernent. Il embrasse donc un plus vaste espace, et l'étendue de l'horizon qu'il contemple élargit le cadre de ses conceptions. Mais l'histoire, en agrandissant pour lui le domaine de l'observation, rétrécit celui de l'imagination. Elle l'attache à la réalité, elle lui enlève le droit de grouper les matériaux du drame au gré de sa fantaisie, elle lui indique de grandes lignes qu'il doit suivre, et lorsque son esprit voudrait s'en écarter, elle lui impose des documents et des dates qui l'enchaînent.

Cette contrainte, du reste, n'a rien que de salutaire. Elle pourrait conduire à la sécheresse un poëte moins fécond que Shakspeare. Chez lui, au contraire, il y a un excès d'abondance qui a besoin d'être corrigé et que la nécessité de respecter la vérité historique corrige; non pas que Shakspeare se pique, comme nous l'avons dit, d'être toujours exact; il est souvent mal informé. Mais il tient toujours compte de ce qu'il sait, et dans les limites de sa science, il est aussi scrupuleux qu'un historien. Quand il prenait ses sujets dans les nouvelles italiennes, ou dans les vieilles pièces anglaises, il pouvait librement intervertir l'ordre des faits, en inventer de nouveaux et apporter au texte primitif tous les changements que lui suggérait son imagination. Ici, il est impossible de placer un événement avant celui qui l'a précédé ou après celui qui l'a suivi, de le supprimer, s'il est important, ou de le grossir, s'il n'a aucune significa-

tion, à moins de donner un démenti à la chronologie ou à la chronique. Shakspeare aime trop la vérité pour commettre des fautes de ce genre. Il n'altère donc point les faits avérés et connus de tous. Il les respecte d'autant mieux qu'il ne tient pas à inventer les ressorts de l'intrigue dramatique, qu'il lui est plus commode de se servir de matériaux tout préparés, et que, même quand il avait la faculté de remanier le tissu du drame, il n'en usait presque jamais. Son imagination ne s'exerce pas sur cette partie purement extérieure de l'œuvre, au mérite de laquelle il n'attache, d'ailleurs, aucune importance. Il concentre toute son attention, non sur les faits eux-mêmes, mais sur les rapports qu'il peut découvrir entre les faits et les passions humaines. Chercher dans les sentiments de l'homme la cause de ses actions et expliquer les vicissitudes de l'histoire par le développement des caractères, tel est son but principal.

Quelle que soit la donnée primitive d'une pièce, il l'accepte volontiers, sans être tenté de la modifier, parce qu'il espère mettre les pensées de ses personnages d'accord avec les événements dont ils sont les acteurs, et ne laisser au hasard que la part inévitable qui lui revient dans les affaires de ce monde. Il s'appuie toujours sur le principe moral que nous avons signalé dans ses œuvres précédentes, à savoir, que l'homme fait lui-même sa destinée plus qu'il ne la subit, et que si son bonheur et son malheur dépendent quelquefois de la fortune, il les prépare plus souvent par son initiative individuelle.

Seulement, dans les drames historiques, aux considérations purement morales s'ajoutent les idées politiques. L'homme d'État n'a pas seulement des devoirs à remplir envers lui-même, et sa responsabilité ne se borne pas à

sa personne. Tout ce qu'il fait intéresse la nation à laquelle il appartient et des milliers de destinées sont suspendues à la sienne. Aussi ne faut-il pas le juger comme un simple particulier et ne lui demander que des vertus privées. C'est ce qui explique pourquoi le poëte traite sévèrement les princes faibles, qui, quoique bons, n'ont pas l'énergie nécessaire pour gouverner leurs sujets, et pour garder, d'une main ferme, le pouvoir dont ils sont les dépositaires. Il les trouve, en général, maltraités par les événements, et, sans essayer de les défendre contre les arrêts de l'histoire, il montre, au contraire, que leurs bonnes qualités ne pouvaient pas les sauver et que l'infortune qui les accable n'est que la punition inévitable de leurs fautes ou de leur incapacité.

Si on ne songeait pas à ce double point de vue, auquel se place l'écrivain, on pourrait croire, en lisant les pièces historiques, qu'il y est moins attentif que dans le reste de ses œuvres à la moralité de la fable. On s'étonnerait, par exemple, qu'il ne prît pas la défense de Richard II et de Henri VI contre le sort qui les frappe, et qu'il eût choisi des sujets qui amènent nécessairement les souffrances et la chute du prince légitime, en même temps que le triomphe de l'usurpateur. Dans les drames non historiques, il a soin, au contraire, de punir toujours le coupable, de sauver l'innocent, s'il le peut, et, s'il ne le peut pas, du moins de défendre sa mémoire. Mais ici, Richard II et Henri VI ne sont pas innocents, quoiqu'ils le paraissent, si on n'exige d'eux que les vertus d'un simple particulier; inoffensifs, comme hommes, ils sont coupables comme princes, parce qu'ils n'ont pas rempli les devoirs de la royauté, et Shakspeare les abandonne à toutes les rigueurs de la fortune, en vertu

d'une loi différente de celle qu'il applique aux citoyens ordinaires.

Ce souci constant de la moralité que nous remarquons chez le poëte, et cette indifférence qu'il témoigne pour l'agencement de l'intrigue dramatique nous apprennent que dans ses *histoires* comme ailleurs il ne faut chercher que l'étude des caractères. Ce sont, en effet, les caractères qui expliquent les actions, les actions qui produisent les faits, et, lorsqu'on étudie les sentiments des principaux personnages, on remonte, avec eux, aux sources premières du drame.

Dans le vaste cadre de ses pièces historiques, Shakspeare rassemble bien des types divers. Cependant, au sein même de cette variété, il est possible d'établir des divisions générales et de rattacher chaque caractère à une famille déterminée. Nous y distinguerons surtout cinq espèces de personnages : les femmes, les enfants, le peuple, l'aristocratie et les rois.

II

Les femmes et les enfants doivent nous occuper d'abord. Ce sont de tous les personnages les moins politiques, ceux par conséquent qui se rapprochent le plus des conditions de la vie privée que Shakspeare a peinte dans ses comédies. Ils servent de transition naturelle entre l'œuvre comique et l'œuvre historique du poëte, et même au milieu des grands événements qui les entourent, ils gardent encore quelque chose de la familiarité des mœurs bourgeoises. L'amour ne joue presque aucun rôle dans les événements que retrace le poëte.

Aussi renonce-t-il complétement au sujet favori de ses pièces comiques qui peignent surtout les émotions des cœurs tendres. Ce ne sont pas des femmes amoureuses qu'il met en scène, mais des femmes dont la destinée est déjà fixée, qui sont enchaînées par les liens du rang élevé qu'elles occupent et par les obligations de leur naissance autant que par le souci des affections domestiques. Ce sont, en général, des reines et des princesses qui ont à remplir, à côté des devoirs que leur impose la royauté, ceux de mère et d'épouse. A défaut des passions de la jeunesse libre et simple, il leur reste encore les sentiments éminemment tragiques de l'amour maternel ou de l'amour conjugal.

La tragédie historique n'est pas destinée à peindre le bonheur. La plupart des héroïnes de Shakspeare sont malheureuses, et c'est leur malheur qui fait la beauté de leur caractère. L'une, comme la duchesse de Glocester, dans *Richard II*, pleure son mari assassiné, et poursuit vainement la vengeance de sa mort; l'autre, comme Élisabeth, dans *Richard III*, voit mourir son époux dans la force de l'âge et survit à ses fils égorgés. La duchesse d'York se jette aux genoux de Henri IV, pour obtenir la grâce de son fils, le duc d'Aumale, qui a conspiré contre le roi, et pendant qu'elle exprime toutes les angoisses de son cœur de mère, elle a la douleur d'entendre le père du coupable demander qu'il soit condamné sans pitié. Shakspeare excelle à peindre ces situations fortes où tous les ressorts de l'âme sont tendus, où la sensibilité excitée au plus haut degré éclate en sanglots et en paroles entrecoupées.

Jeunes et vieilles, les femmes de ses drames historiques éprouvent toutes les extrémités de la souffrance.

Destinées à vivre après avoir perdu ceux qu'elles aiment, elles ne peuvent ni se consoler ni oublier. Elles ne ressentent pas, comme les hommes, les joies de l'ambition et de l'activité guerrière. L'élévation de leur rang ne fait que les exposer à des chutes plus douloureuses et, quelle que soit l'issue des discordes civiles, elles en sont les plus tristes victimes.

Richard II est précipité du trône. Avec lui tombe la jeune épouse qu'il a négligée dans ses jours de prospérité, et qui, néanmoins, fidèle à ses devoirs, n'a cessé de l'aimer. Elle apprend avec désespoir la nouvelle de l'abdication du roi; elle se place sur son passage, pendant qu'on le conduit à la Tour, elle demande en vain à partager sa prison, et, après un court embrassement qu'abrége la présence des gardes de Henri IV, elle annonce qu'elle ne pourra pas supporter cette éternelle séparation.

Ce sont aussi des yeux de femme qui pleurent la mort du brave Hotspur, tué sur le champ de bataille par Henri V. Le héros du Nord laisse une veuve qui a été heureuse et gaie pendant qu'il vivait, mais qui s'enveloppe, après son infortune, dans un long voile de deuil. Sa tristesse cependant est moins amère que celle de la femme de Richard II, et le souvenir de la gloire de Percy jette encore sur sa vie un reflet brillant. Ce n'est point un mari humilié, déchu de son rang et avili par sa faiblesse, qu'elle a perdu. Celui qu'elle aimait est mort en soldat, les armes à la main, comme il a vécu. Ses ennemis ont versé des larmes sur son cadavre, et le retentissement de ses grandes actions dure toujours, comme pour inspirer à lady Percy une résignation digne d'une telle mémoire.

Les mères souffrent plus encore que les épouses quand le malheur s'abat sur la famille, et Shakspeare

a compris tous les déchirements de l'amour maternel. Il les a rendus avec vérité dans le rôle de Constance, mère d'Arthur de Bretagne, un des principaux personnages du *Roi Jean*. Constance est restée veuve avec un fils, héritier légitime de la couronne d'Angleterre; mais l'oncle d'Arthur, Jean sans Terre, a profité de sa jeunesse pour usurper le pouvoir, et la mère est allée placer son enfant sous la protection du roi de France, qui lui a promis de revendiquer ses droits. En effet, Philippe-Auguste déclare la guerre à l'usurpateur, et les deux armées ennemies se rencontrent devant la ville d'Angers. Jusque-là Constance est soutenue par l'espoir de recouvrer l'autorité qu'elle a perdue. Malheureusement la politique dérange ses projets. Au moment d'en venir aux mains, Philippe et Jean s'aperçoivent qu'ils ont tous deux intérêt à faire la paix, qu'il n'y a guère de malheurs plus grands que ceux de la guerre et ils se réconcilient, en cimentant leur nouvelle alliance par le mariage de Blanche de Castille, nièce du roi d'Angleterre, avec le dauphin Louis. A cette nouvelle, Constance éclate. C'est un caractère passionné; elle n'aime ni ne hait à demi, et elle a dévoué sa vie à l'idée de reconquérir le trône de son fils. Comme les natures ardentes qui se sont attachées à une espérance et qui en ont fait l'unique objet de leurs pensées, elle ne peut croire d'abord à la trahison du roi de France. « C'est impossible, dit-elle au gentilhomme qui lui annonce le premier la réconciliation des deux rois. Cela n'est pas. Tu t'es mal expliqué. Tu as mal entendu. Réfléchis, recommence ton récit. Cela ne saurait être[1]. » Puis de l'incré-

1. *King John*, act. III, sc. 1.

dulité elle passe à l'attendrissement, quand elle regarde Arthur, et à la fureur, quand elle se trouve en présence de Philippe-Auguste. Elle accable celui-ci des reproches les plus sanglants, en l'accusant d'avoir violé sa foi et abandonné la cause de l'opprimé.

Un instant, elle peut compter sur un retour de fortune, et elle en accepte l'espoir avec l'impétuosité habituelle de ses sentiments. Le roi de France et le roi d'Angleterre se brouillent, à cause de l'intervention du légat du pape qui a excommunié Jean sans Terre. Constance les excite à la guerre et elle a le bonheur de les voir prendre les armes l'un contre l'autre. Mais cette satisfaction passagère n'est que le prélude d'une nouvelle et plus cruelle épreuve. Dans la lutte qui s'engage entre les deux armées, les Français sont vaincus, Arthur fait prisonnier et emmené en Angleterre par son oncle. La malheureuse mère voit aussitôt toute l'horreur de sa destinée et, avec la clairvoyance douloureuse de l'amour maternel, elle devine que son fils ne sortira pas vivant de sa prison. Alors sa tête s'égare et sa sensibilité surexcitée la fait parler, tantôt avec une apparence de démence, tantôt, au contraire avec la logique effrayante du désespoir. On l'accuse de folie. « Non, je ne suis pas folle, répond-elle. Plût à Dieu que je le fusse ! car sans doute alors je m'oublierais moi-même. Oh ! si cela se pouvait, de quel chagrin je perdrais le souvenir ! » Puis elle ajoute, dans un accès d'attendrissement qui doit se traduire sur la scène par des larmes et par des sanglots : « Cardinal, je vous ai entendu dire que nous reverrons et reconnaîtrons nos amis dans le ciel. Si cela est vrai, je reverrai mon fils. Ah ! depuis la naissance de Caïn, le premier enfant mâle, jamais il n'est né, parmi les

hommes, de créature plus gracieuse que celui qui hier respirait encore [1]. »

Il y a bien, il faut l'avouer, dans le langage que Shakspeare prête à cette mère infortunée, une exagération manifeste, des images et des métaphores qui se heurtent et quelquefois même des traits de mauvais goût. Mais comme le poëte sait exciter et soutenir jusqu'au bout l'émotion tragique ! Quels accents pathétiques il tire du fond du cœur de la femme, et avec quelle puissance il décrit les ravages qu'y fait la douleur ! Il trouve, pour exprimer l'amour maternel, des mots sublimes. Il y en a un surtout qui mérite d'être cité. Le légat du pape, le cardinal Pandolphe, essaye de consoler Constance. Celle-ci l'interrompt tout à coup et s'écrie : « Il me parle, lui qui n'a jamais été père ! » N'est-ce pas résumer en une parole toute la tendresse d'une mère à laquelle rien n'est comparable et que ne peuvent comprendre ceux qui n'ont point eu d'enfants ?

Mais le caractère de femme le plus tragique que Shakspeare ait tracé, c'est celui de Marguerite d'Anjou, veuve de Henri VI, dans *Richard III*. Cette reine, autrefois belle et puissante, a perdu successivement tout ce qui l'attachait à la vie, son fils, le prince de Galles, tué par les princes d'York, son amant Suffolk, son mari et sa couronne. Elle a abusé de la prospérité, trahi ses devoirs, insulté ses ennemis vaincus, poignardé le jeune Rutland et présenté au duc d'York un mouchoir trempé dans le sang de son fils. Un caractère plus doux accepterait le malheur comme une punition des crimes passés, et s'y résignerait. Marguerite est étrangère à ces

1. *King John*, act. III, sc. 1.

sentiments chrétiens; elle ne regrette rien de ce qu'elle a fait, elle se considère comme une victime injustement frappée, elle poursuit de sa vengeance ceux qui ont combattu contre elle, et elle ne vit que pour assister à la ruine de ses vainqueurs et pour s'en réjouir. Quoique bannie sous peine de mort, elle revient en Angleterre assister aux luttes intestines de la maison d'York. Shakspeare personnifie en elle la Némésis antique ; il lui donne des proportions plus qu'humaines et il la représente comme une sorte d'apparition surnaturelle. Elle pénètre librement dans le palais d'Édouard IV, elle y exhale sa haine en présence de la famille d'York et de ses courtisans. Nul ne songe à l'arrêter, quoiqu'elle soit exilée, et elle en sort sans obstacles, comme elle y est entrée. La même baguette magique, qui lui a ouvert une première fois les portes de la demeure royale, les lui ouvre encore quand Édouard est mort et que ses fils ont été assassinés à la Tour par l'ordre de Richard III. Elle est venue d'abord pour maudire ses ennemis ; elle vient maintenant pour recueillir les fruits de sa malédiction. Semblable à une Furie vengeresse ou à la Fatalité des anciens, elle a annoncé à chacun le sort qui l'attendait.

« Que votre roi meure, a-t-elle dit à toute la cour, qu'il meure, sinon par la guerre, du moins par la débauche, comme le nôtre a péri par le meurtre, pour le faire roi ! » Et, suivant sa prédiction, Édouard IV s'est éteint, épuisé par les voluptés. « Qu'Édouard, ton fils, a-t-elle dit à la reine Élisabeth, maintenant prince de Galles, en expiation du trépas de mon fils Édouard, alors prince de Galles, périsse à la fleur de l'âge, moissonné, comme lui, par une mort violente ! » L'enfant qu'elle désignait ainsi à la vengeance céleste a été poignardé. « Rivers et toi,

Dorset, a-t-elle ajouté, vous étiez présents, et toi aussi, lord Hastings, quand mon fils fut frappé de poignards homicides. Je prie Dieu que nul de vous ne vive jusqu'au jour marqué par la nature, mais que vos jours soient tranchés par quelque accident imprévu [1]. » En effet, ils sont morts, condamnés par Richard.

Marguerite triomphe, ses vœux cruels ont été exaucés, et elle veut contempler de ses propres yeux les victimes de ses malédictions. Elle rencontre celles qu'elle cherchait, la duchesse d'York, mère d'Édouard IV, et la reine Élisabeth, sa femme; elle les voit plongées dans la douleur et elle entend les plaintes qu'elles exhalent; à son tour elle prend la parole et elle leur dit : « Si la plus ancienne douleur est la plus digne de respect, cédez à la mienne le droit d'aînesse et que mes chagrins aient la prééminence sur les vôtres! J'avais un Édouard; un Richard l'a tué. J'avais un Henri; un Richard l'a tué. Tu avais un Édouard; un Richard l'a tué. Tu avais un Richard; un Richard l'a tué... O Dieu juste, équitable dispensateur, combien je bénis ta justice! — Épouse de Henri, répond avec dignité la vieille duchesse d'York, ne triomphe pas de nos malheurs! Dieu m'est témoin que mes larmes ont coulé pour les tiens. — Pardonnez-moi, continue Marguerite, je suis affamée de vengeance, et maintenant qu'elle est sous mes yeux, j'en repais mes regards. » Elle s'enivre alors de la joie de la victoire, elle rappelle tout ce qu'a souffert la famille d'York, en échange de ses propres souffrances, et avec la cruauté implacable d'une haine de femme elle accable de son mépris la reine Élisabeth, qui est montée sur le trône à

1. *King Richard the third*, act. I, sc. 3.

sa place par le meurtre de Henri VI. « Où est ton époux maintenant? lui dit-elle, où sont tes frères? où sont tes deux fils? où sont tes joies? qui t'implore? qui s'agenouille et dit : Dieu sauve la reine? où sont les grands respectueux qui te flattaient? où est la foule qui accompagnait tes pas? Rappelle tous ces souvenirs dans ta mémoire et vois ce que tu as maintenant! — O toi qui excelles à maudire, répond la malheureuse reine, reste encore un instant et apprends-moi à maudire mes ennemis. — Ne dors pas la nuit et jeûne le jour; compare ta félicité morte avec tes douleurs vivantes; représente-toi tes enfants plus beaux qu'ils n'étaient et leur meurtrier plus hideux qu'il n'est; exagère le prix de ce que tu as perdu, pour haïr davantage l'auteur de cette perte; que ce soient là les pensées qui t'occupent et tu apprendras à maudire[1] ! »

Shakspeare fait ainsi de Marguerite la personnification d'une idée, encore plus qu'un caractère; il la charge de représenter le désir de la vengeance, tel qu'il peut s'emparer d'une âme passionnée, à une époque de violence et de luttes sans pitié. Il l'anime de l'esprit sanguinaire qui inspire trop souvent les hommes du moyen âge et qui n'éclate nulle part avec plus de fureur que dans la guerre des deux Roses.

Quand nous ne connaîtrions pas la date de *Richard III*, la conception de ce rôle d'une Némésis moderne suffirait pour nous faire supposer que la pièce a été écrite dans la jeunesse du poëte. Elle est, en effet, de 1593; elle succède immédiatement à la dernière partie de *Henri VI* et elle précède la tétralogie des Lancastres. Lorsque Shaks-

1. *King Richard the third*, act. IV, sc. 4.

peare la composa, il subissait encore l'influence des nombreuses pièces que ses prédécesseurs, que Kyd et Marlowe surtout ont consacrées à la peinture de la haine et de la vengeance. Si *Titus Andronicus* ressemble à la *Tragédie espagnole* et au *Juif de Malte*, on peut dire aussi que le souvenir de ces deux pièces revit encore dans *Richard III*.

Les rôles de femmes violentes ne sont qu'une exception dans les drames de Shakspeare. Il en crée de moins en moins à mesure qu'il s'éloigne des conceptions de sa jeunesse. Il y peint, au contraire, de préférence, les caractères vertueux, nobles et touchants. L'héroïne la plus intéressante qu'il y ait mise en scène appartient à la dernière de ses *histoires* : c'est Catherine d'Aragon, femme de Henri VIII. Moins connue que certains personnages romanesques, qu'Ophélie, que Desdémone et qu'Imogène, il lui manque peut-être cette grâce poétique qui les a rendues populaires; mais si le poëte n'a pas jeté sur sa physionomie le voile de l'idéal, si, en la prenant à l'histoire, il lui en a laissé la réalité, il a racheté l'obligation où il se trouvait d'accuser nettement ses traits en lui prêtant une noblesse et une dignité supérieures aux conceptions de l'imagination pure. On sent qu'elle a vécu, elle parle et elle agit comme une femme qui a traversé les épreuves de la vie, et ce qu'elle perd du côté de la poésie, elle le regagne par sa ressemblance avec les plus beaux types de l'humanité vivante.

Venue d'Espagne à la cour d'Angleterre, étrangère au milieu d'une nation nouvelle, elle s'est attachée à sa patrie d'adoption par sentiment du devoir et par amour pour son mari. Elle aime le roi et elle aime le peuple, non pas silencieusement, mais avec la chaleur d'une âme

ardente et avec la volonté de travailler au bonheur de tous deux. Malheureusement elle est enveloppée d'intrigues politiques qu'elle ne connaît pas, elle vit sous un règne où il est dangereux de suivre son premier mouvement, parce qu'il est le bon, et c'est sa générosité naturelle qui la perd. Le cardinal Wolsey gouverne l'esprit de Henri VIII, écrase la nation d'impôts pour satisfaire son luxe, et empêche les plaintes publiques d'arriver jusqu'au prince. La reine, touchée des souffrances populaires, commet l'imprudence d'en porter l'expression aux pieds du trône : c'est déclarer la guerre au cardinal. Celui-ci le comprend ainsi et il répond à ces hostilités par de sérieuses représailles. Il attaque Catherine dans ce qu'elle a de plus cher au monde, dans son affection conjugale, il inspire au roi des scrupules sur la légitimité de son mariage et il obtient que la reine soit citée à comparaître devant la haute cour de justice pour qu'on y examine la validité de son titre.

Ici commence le supplice de cette malheureuse princesse. Elle se défend avec un courage admirable. Mais que peut-elle, toute seule, contre l'animosité implacable du ministre et l'indifférence secrète de son mari ? Son langage est celui de l'innocence intrépide et décidée à défendre ses droits jusqu'au bout. La conscience qu'elle a de la bonté de sa cause lui fait trouver les paroles les plus propres à émouvoir le tribunal. En suivant l'inspiration de son cœur, elle est plus habile que si elle cherchait à l'être. En face de ses juges, elle ne veut voir que le roi et c'est à lui seul qu'elle s'adresse. Ce qu'elle lui dit alors, l'avocat le plus éloquent ne l'aurait pas trouvé. Il n'y a que l'âme d'une femme ou celle d'un poëte qui puisse le sentir.

« Sire, je vous demande de me rendre justice et de m'accorder votre pitié. Car je ne suis qu'une pauvre femme et une étrangère, née hors de votre royaume. Je n'ai ici ni juge impartial ni assurance d'être traitée avec équité et bienveillance. Hélas! Sire, en quoi vous ai-je offensé? Quelle cause de déplaisir vous a donnée ma conduite, que vous songiez ainsi à me répudier et à me retirer vos bonnes grâces? Le ciel m'est témoin que j'ai été pour vous une femme fidèle et humble, soumise en tout temps à votre volonté, que j'ai toujours eu peur de provoquer votre mécontentement, oui, et que j'ai conformé ma contenance à la vôtre, triste ou gaie, suivant votre humeur. Quand m'est-il arrivé jamais de contredire votre volonté et de ne pas en faire la mienne? Quel est celui de vos amis que je ne me suis pas efforcée d'aimer, alors même que je savais qu'il était mon ennemi ? Si un de mes amis s'attirait votre colère, ai-je continué à l'aimer? Ne l'ai-je point averti, au contraire, de ne plus s'approcher de moi? Sire, rappelez-vous que j'ai été votre femme, avec cette obéissance, pendant plus de vingt années, et que j'ai eu le bonheur de vous donner plusieurs enfants ! »[1]

Après ce beau plaidoyer, Catherine récuse le cardinal Wolsey pour juge et sort de la salle où siége le tribunal, sans vouloir répondre à l'appel de son nom. Elle n'en est pas moins condamnée, mais elle rejette sur ses ennemis tout l'odieux de sa condamnation. Nous la retrouvons ensuite aux prises avec Wolsey et avec le légat du pape, qui essayent de la décider à s'en remettre au bon plaisir de Henri VIII. Dans cette scène très-bien conduite,

1. *King Henri VIII*, act. II, sc. 4.

elle déconcerte, à plusieurs reprises, par la dignité et la fermeté de son langage, ces deux diplomates consommés. « Ai-je donc, leur dit-elle, ai-je donc vécu si longtemps, épouse loyale et fidèle, en femme, je puis le dire sans vaine gloire, que le soupçon ne flétrit jamais? ai-je reporté sur le roi toutes mes affections? a-t-il été, après le ciel, mon amour le plus cher? et tout cela pour me voir ainsi récompensée. Cela n'est pas bien, mylords[1]. » Mais comme Shakspeare est un grand peintre du cœur humain et qu'il en connaît toutes les défaillances, il ne soutient pas jusqu'au bout cette résolution de Catherine qui dépasserait, en se prolongeant, les forces de la nature humaine; il la montre, à la fin de son entretien avec les deux prélats, brisée par l'effort qu'elle a fait et noyée dans les larmes. Sous l'énergie de la reine, la sensibilité contenue de la femme reparaît. Après avoir résisté avec courage, elle cède à demi, vaincue par l'émotion et par la fatigue. « Faites ce que vous jugerez à propos, mylords, dit-elle, et veuillez me pardonner de vous avoir traités avec si peu de ménagements. Vous savez que je ne suis qu'une femme, dépourvue du talent nécessaire pour répondre convenablement à des personnages tels que vous. »

Ce trait achève la physionomie de la femme historique, il y ajoute la seule poésie que comporte l'histoire, celle qui vient de l'étude de la réalité et de la connaissance du cœur humain. Il n'y a rien de romanesque ni dans les sentiments, ni dans les événements de la vie de Catherine. C'est en cela qu'elle diffère des héroïnes populaires de Shakspeare, et cependant elle nous charme autant

1. *King Henri VIII*, act. III, sc. 1.

qu'elles. Desdémone et Ophélie ont la beauté de l'idéal, Catherine est belle comme un portrait d'après nature.

III

A côté des femmes dont le caractère est moins altéré par la politique que celui des hommes, qui conservent mieux qu'eux, même dans le rang le plus élevé, les traits habituels de la nature humaine, et qui, par conséquent, sont les personnages qu'il est le plus difficile d'associer au mouvement des drames historiques, le poëte place, comme pour aborder toutes les difficultés du genre, les moins politiques de tous les êtres, les enfants. Ceux-ci, qui jouent un grand rôle dans la vie, n'en jouent presqu'aucun dans l'histoire, et il faut un art infini pour les y introduire à propos. Shakspeare a résolu ce problème habilement. Il a mis en scène trois enfants, et sans leur donner plus d'importance que n'en mérite leur âge, surtout sans leur prêter des idées supérieures à celles qu'ils doivent naturellement avoir, il les a rendus intéressants et touchants, tout en restant fidèle à la vraisemblance. Le pathétique domine leurs situations diverses. Ils se ressemblent par la tristesse de leurs destinées ; et cependant, malgré ce trait commun, le poëte a su varier l'expression de leurs physionomies.

Deux d'entre eux sont frères et paraissent ensemble dans Richard III : ce sont les enfants d'Édouard II, que le tableau de Delaroche et la tragédie de Casimir Delavigne ont popularisés en France. Le poëte et l'artiste français les ont représentés tels que Shakspeare les

avait déjà peints. C'est Shakspeare qui a eu le premier l'idée d'opposer la gaieté spirituelle du duc d'York à la mélancolie et à la gravité précoce du prince de Galles. Il a donné à tous deux les grâces de l'enfance; mais chez l'un elles sont vives et joyeuses, tandis que, chez l'autre, elles paraissent voilées de tristesse. En sa qualité d'aîné et d'héritier de la couronne, Édouard a plus de soucis que son frère; destiné à régner, il cherche à s'en rendre digne par le travail et par le développement de sa raison. Richard jouit, sans inquiétude, du plaisir de vivre. Le jeune roi songe aux devoirs que la vie lui impose, aux exemples que lui lègue l'histoire et aux inimitiés qui divisent la famille royale.

Shakspeare, dont le sujet est Richard III, fait moins parler les enfants d'Édouard que Casimir Delavigne qui les a choisis pour les héros de sa pièce. Mais le petit nombre de scènes où il nous les montre suffisent pour les caractériser, et contiennent en germe toute la tragédie moderne. Il a mis, lui aussi, dans la bouche du duc d'York, des plaisanteries piquantes qui blessent le duc de Glocester.

> Mauvaise herbe est précoce et croît avant le temps :
> Le proverbe dit vrai...

dit le protecteur, dans la pièce française, et Richard répond :

> Voilà pourquoi, je gage,
> A quelqu'un que je sais l'esprit vint avant l'âge.

L'idée est tirée de Shakspeare; seulement elle est accommodée au goût de notre société. Ce changement était inévitable. Le duc d'York de Casimir Delavigne est un enfant de Paris, plus fin qu'un jeune Anglais du seizième

siècle, et habitué de bonne heure à donner à sa pensée un tour vif et ingénieux. Il aiguise le trait et il souligne le mot; il met de l'esprit dans ses moindres intentions, et il appartient à notre temps par tous les détails de son rôle; il se garde bien de demander à son oncle une dague, comme le Richard de Shakspeare. Que ferait le Parisien d'une dague? C'était bon au moyen âge, quand les gentilshommes portaient des armes. Celui-ci, qui a vu ses camarades aller au bois, demande un cheval pour les y suivre.

La belle scène des *Enfants d'Édouard,* où Glocester sonde les sentiments du jeune roi, afin de savoir s'il peut les laisser vivre sans danger, n'est, ainsi que la peinture du caractère du duc d'York, que le développement d'une situation indiquée dans Richard III. Seulement là où le poëte anglais laisse agir le hasard, Casimir Delavigne, pour produire un effet plus grand, fait intervenir la volonté humaine. Édouard découvre ingénument ses pensées dans la pièce anglaise; il s'entretient avec le protecteur, et la nature même des réflexions qui lui échappent révèle la vigueur et la maturité de son intelligence. Après avoir interrogé son oncle sur l'histoire de Jules César, qui a bâti la tour de Londres, il s'écrie : « Ce Jules César était un bien grand homme. L'éclat de sa valeur rehaussait son génie, et son génie à son tour a perpétué le souvenir de sa valeur. » Puis, sans transition et comme faisant un retour sur lui-même, il ajoute avec énergie : « Si j'atteins l'âge d'homme, je veux reconquérir en France mes anciens droits ou mourir en soldat, après avoir vécu en roi. » Ces paroles sont pour lui un arrêt de mort. Glocester, qui les a entendues, ne lui permettra pas d'arriver à l'âge d'homme.

« Tant de sagesse à son âge, se dit tout bas le protecteur ! Les enfants précoces ne vivent pas longtemps. »

> Quand ils ont tant d'esprit, les enfants vivent peu,

lui fait dire Casimir Delavigne, dans une autre circonstance.

L'Édouard français ne confesse pas ainsi de lui-même ses sentiments. Ce n'est pas un mouvement spontané qui le fait parler. Il tombe dans le piége que lui tend Glocester qui l'interroge, et ses confidences sont provoquées par des questions perfides.

> Sera-t-il, cet enfant, mon esclave ou mon maître?
> Pour le laisser régner, c'est ce qu'il faut connaître,

s'est dit le protecteur, et il étudie le caractère de son neveu. Le résultat de ses observations est la condamnation du prince. Le Richard III de Shakspeare n'a pas besoin d'avoir un tel motif pour commettre le meurtre. Il tue Édouard, non parce qu'Édouard est intelligent, mais parce qu'il est roi.

Shakspeare, qui ne recule pas en général devant les scènes sanglantes, a eu cette fois l'heureuse idée d'épargner aux spectateurs la vue de l'assassinat des enfants d'Édouard. Il cache le crime aux yeux et il se contente de le faire raconter par le chef des assassins, Tyrrel, dont Casimir Delavigne a poétisé la physionomie. C'est une des rares occasions où le poëte anglais a préféré le récit à l'action. Il n'en a pas moins atteint le pathétique, sans aucun des moyens violents qu'il emploie souvent. Rien de plus touchant que les détails qu'il place dans la bouche de Tyrrel : « Dighton et Forrest, que j'avais payés pour commettre cette horrible boucherie, quoique ce

soient des scélérats endurcis, des dogues sanguinaires, attendris et touchés d'une douce compassion, pleuraient, comme des enfants, en faisant la triste histoire de leur mort. — C'est ainsi, disait Dighton, qu'étaient couchés ces aimables enfants. — Voilà, voilà, ajoutait Forrest, comme ils se tenaient mutuellement embrassés dans leurs bras innocents et blancs comme l'albâtre. Leurs lèvres étaient quatre roses rouges sur une seule tige, se baisant l'une l'autre, dans toute la fleur de la beauté. Un livre de prières était placé sur leur chevet. [1] » Nous avons là l'idée première du tableau de Delaroche.

Shakspeare a mis en scène, dans ses drames historiques, un autre enfant dont la destinée n'est pas moins lamentable que celle des fils d'Édouard IV, et dont il a peint les douleurs avec une sensibilité profonde : c'est le jeune Arthur de Bretagne, héritier légitime de la couronne d'Angleterre, dépossédé par son oncle Jean et obligé de chercher un refuge en France, à la cour de Philippe-Auguste. Dans une bataille où les Français sont vaincus, Arthur est pris et confié par l'usurpateur à un geôlier qui a reçu l'ordre de lui crever les yeux. Cette donnée tragique a inspiré au poëte une scène célèbre, où l'enfant, par ses supplications, attendrit son gardien. Tout n'y est pas naturel ; elle renferme même des traits de mauvais goût; mais le ton général en est admirable et les belles parties en ont fait oublier, comme cela devait être, les parties défectueuses. Ce qui y est surtout bien peint, c'est la grâce ingénue d'Arthur et la sensibilité involontaire du geôlier.

Il est rare que le cœur de l'homme, même de celui

1. *Richard the third*, act. IV, sc. 3.

qui est le plus habitué aux exécutions sanglantes, soit tout à fait endurci et qu'il n'y reste pas quelques vestiges d'humanité. L'enfance exerce une sorte de séduction sur les natures les plus farouches. C'est là ce qui sauve le jeune duc de Bretagne. Hubert, qui le garde, se croyait, avant de le connaître, étranger à la pitié; il avait reçu, à mots couverts, l'ordre de se débarrasser de lui, et il se préparait, sans remords, à exécuter cette cruelle commission. Mais à peine a-t-il passé quelques jours auprès de l'enfant qu'il est déjà touché et que sa résolution faiblit. Le crime qui lui paraissait facile, de loin, et auquel le poussait son ambition, lui paraît horrible, de près. Cependant la volonté du roi est formelle et s'exprime de nouveau plus clairement que la première fois. Il y va, pour le geôlier, de sa fortune et même de sa vie, s'il n'obéit pas. L'assassinat le conduit aux honneurs et à la richesse, la compassion le perd. Aussi, quand il est mis en demeure d'agir, entre-t-il sur-le-champ dans le cachot, et veut-il sur-le-champ exécuter sa commission, pour ne pas se laisser le temps de la réflexion. Il sait que, s'il attend, il faiblira. En effet, dès qu'il voit sa victime, il est déjà ébranlé. « Si je lui parle, se dit-il à lui-même, son innocent babil réveillera ma sensibilité endormie maintenant. Il faut me hâter et terminer promptement ma besogne [1]. » Il n'ose ni avouer ce qu'il médite ni le faire sans le dire, et il tend à son prisonnier l'ordre qu'il a reçu de lui crever les yeux. Pendant qu'il éprouve ainsi une première hésitation, le langage que le poëte place dans la bouche d'Arthur est bien fait pour remuer le cœur le plus féroce. Chaque parole pénètre

1. *King John*, act. IV, sc. 1.

dans les replis les plus profonds de l'âme, et va chercher la sensibilité qui s'y cache. « Êtes-vous malade, Hubert? s'écrie l'enfant. Je vous trouve pâle aujourd'hui. En vérité, je voudrais que vous fussiez un peu malade, pour avoir l'occasion de passer la nuit auprès de vous et de vous soigner. Assurément, je vous aime plus que vous ne m'aimez. » Que répondre à cette démonstration d'attachement, et comment passer, de ces rapports tendres, à un acte de cruauté envers celui dont on se sent aimé? Aussi les larmes inondent-elles le visage d'Hubert, et sa résolution est-elle sur le point de l'abandonner. Cependant il fait un violent effort sur lui-même, il essuie ses yeux et, pour en finir tout d'un coup, il appelle les aides qui doivent remplir avec lui l'office de bourreau. Ce n'est qu'en s'interdisant toute réflexion, toute parole, et en empêchant Arthur lui-même de parler, qu'il peut espérer s'étourdir, pendant quelques instants, et atteindre son but.

Mais il se trouve en face d'un être plein de vie, qui se défend avec l'énergie de la jeunesse, qui ne veut pas se laisser mutiler sans résistance et qui parle. Comment résister à l'appel pathétique que l'enfant adresse au meurtrier? On a moins conscience du mal que l'on fait, quand on n'entend pas les cris de la victime. Si celle-ci peut crier et que le son de sa voix vous soit connu et cher, vous n'avez pas la force de la frapper. C'est ce qui arrive ici. Arthur n'est pas bâillonné; il parle, et il est sauvé. Quoi qu'il dise d'ailleurs, il doit être touchant, car il est menacé d'un supplice dont la seule pensée fait frémir.

L'appareil de la scène, les fers rougis au feu qu'apportent les valets de bourreau, les figures sinistres de

ceux-ci et les angoisses de l'enfant communiquent au spectateur ou au lecteur une partie de l'émotion que ressent Hubert lui-même. « O ciel ! s'écrie Arthur, en s'adressant à son geôlier, que n'avez-vous dans vos yeux un atome, un grain de poussière, un cheveu égaré, car il suffit d'un rien pour endolorir cet organe précieux ! Alors, sentant combien il faut peu de chose pour causer, en cet endroit, une cuisante douleur, votre cruel dessein vous paraîtrait horrible [1] ! » Hubert est vaincu, et qui ne le serait à sa place ? L'art du poëte est d'avoir peint ici la réalité, et de s'être si bien identifié avec chacun de ses personnages qu'on croit les entendre. Il prend tour à tour l'accent effrayé et enfantin d'Arthur, et le ton brusque, mais mal assuré du geôlier. C'est l'imitation de la nature, non pas sans doute telle que l'a vue Shakspeare, mais telle que la conçoit, en se représentant un fait historique, une imagination émue.

Il avait pu, du reste, mettre dans le *Roi Jean* quelque chose de ses sentiments personnels ; car il avait perdu un fils en 1596, et le rôle d'Arthur n'est peut-être qu'un souvenir de la douleur que lui avait causée cette mort.

IV

Il y a, dans les drames historiques de Shakspeare, un personnage multiple qui paraît de loin en loin, qui n'est pas prodigué sur la scène, mais qui, présent ou absent, influe puissamment sur les événements et en demeure, même quand il reste invisible, un des principaux acteurs,

1. *King John*, act. IV sc. 1.

c'est le peuple qu'on a quelquefois regretté de ne pas trouver dans nos tragédies françaises, mais qui ne pouvait certainement pas y figurer, puisque notre histoire même ne nous en parlait pas avant le dix-neuvième siècle. Comment un poëte tragique lui eût-il donné une place sur le théâtre, quand nos chroniqueurs ne lui en accordaient aucune dans leurs récits? En Angleterre, l'esprit de l'histoire était tout différent et le poëte n'avait souvent, pour recomposer la physionomie populaire, qu'à transcrire des passages de Hall et de Holinshed qui, malgré leur sécheresse, n'oubliaient pas d'exprimer les sentiments de la multitude.

Pour que le portrait du peuple soit vivant, il ne faut pas le présenter en bloc, comme un seul homme, ainsi que l'a essayé Voltaire. Car il perd alors tout caractère distinctif et il devient un être abstrait dont la figure reste voilée de nuages. Rien n'est plus faux ni plus ridicule que de représenter une foule de personnes qui font toutes en même temps la même phrase. Ce n'est plus une foule, puisqu'elle n'a pas de variété, et ce n'est pas non plus un personnage, puisqu'il n'a pas de caractère. Le vrai peuple ne parle ni n'agit avec unanimité. Les hommes qui le composent suivent chacun la pente de leur esprit et s'abandonnent à des inspirations aussi diverses que le sont leurs natures.

Shakspeare observe à merveille cette loi de la diversité, quand il fait intervenir le peuple dans ses drames. Il le peint au naturel, avec sa libre allure, avec ses émotions souvent grossières, avec ses caprices et ses emportements et surtout avec la variété d'opinions qui forme ce qu'on appelle le jugement populaire. Ce n'est point un portrait idéal qu'il trace et la noblesse y manque souvent. Mais il

tient plus à être ressemblant qu'à être noble, au rebours de nos grands tragiques, et pour atteindre la vérité dans ses peintures, il ne recule ni devant la vulgarité ni devant la grossièreté des détails. J'imagine que les motifs qui ont empêché Corneille et Racine de mettre le peuple en scène, sont d'abord la prédominance exclusive de l'aristocratie dans la société française au moment où ils écrivaient, et plus encore la loi de la tragédie qui, suivant l'opinion générale, ne comportait que des sentiments et des termes nobles, et la difficulté de ne point s'écarter du style élevé, en étudiant les mœurs des classes inférieures.

Une poétique dont le principe essentiel est de ne pas présenter la nature humaine sous toutes ses faces, mais de chercher, parmi les mille nuances qui la composent, les plus délicates et les plus belles, exclut toute peinture populaire. Il faut oser tout dire et tenir davantage à la vérité qu'à la beauté, pour descendre dans les familiarités de la vie du peuple. C'est là précisément le point de vue de Shakspeare. Il ne s'interdit aucune imitation de la nature, il embrasse celle-ci dans son ensemble, et s'il est souvent avec elle généreux, touchant et même sublime, il s'abaisse aussi, comme elle, et il tombe, en la suivant de près, dans toutes les trivialités et toutes les petitesses auxquelles elle s'abandonne. Aussi n'emploie-t-il aucun artifice pour déguiser le langage des acteurs populaires qu'il nous montre. On dirait qu'il vient de les entendre et qu'il n'est que le rapporteur de leurs propres paroles.

Ce qui nous intéresse, dans de telles conceptions, c'est la conformité exacte de l'imitation avec la réalité; c'est aussi, il faut le dire, l'instruction que nous en tirons et

la lumière qu'elles jettent sur les faits historiques. Tandis que nous cherchons, dans les dialogues des principaux personnages, les causes des événements, nous en voyons les effets dans les entretiens des bourgeois, des artisans sur la place publique, des soldats sous la tente ou dans les mouvements tumultueux de la foule soulevée. Nous suivons ainsi le double courant de l'histoire, celui qui entraîne en haut les classes élevées et celui qui emporte à leur suite, qu'elles le veuillent ou non, les masses populaires. Il n'y a pas, dans les drames historiques de Shakspeare, une seule action des rois, des princes ou des ministres, dont le contre-coup ne se fasse sentir jusqu'aux derniers rangs de la société.

Richard II a-t-il consumé en plaisirs frivoles le temps qu'il devait donner aux affaires de l'État et abandonné le gouvernement à d'indignes favoris qui ont pillé les provinces, aussitôt le bon sens populaire le juge et prévoit les malheurs qui résulteront de sa conduite. C'est un jardinier qui, en sarclant la terre, tire de l'histoire du roi une leçon morale et apprend à son ouvrier à ne pas faire comme le prince. Richard II a laissé pousser autour de lui les mauvaises herbes et celles-ci ont bientôt étouffé les bonnes. Le bon cultivateur s'y prend autrement : il arrache toutes les plantes nuisibles et il donne ainsi l'air et la vie à celles qui servent à la nourriture de l'homme.

Quand Édouard IV meurt, les bourgeois de Londres appréhendent les plus grands malheurs, ils sentent peser sur eux la lourde main du duc de Glocester, qui sera Richard III, et ils se communiquent leurs inquiétudes tout bas quand ils se rencontrent au coin des rues ou sur le pas de leurs boutiques. « Malheur au pays qu'un

enfant gouverne ! » s'écrie l'un d'eux. C'est là un mot profond qui résume la situation.

Dans *Henri VIII*, nous assistons à toutes les fluctuations de l'opinion populaire et nous voyons comment la foule passe, avec une extrême mobilité, de l'abattement à la joie. Lorsque Buckingham est condamné, chacun le plaint et se voile la figure, en annonçant de mauvais jours ; on accueille aussi, avec tristesse, la nouvelle du divorce de la reine Catherine. Mais ces impressions sont fugitives. La pompe du couronnement de la nouvelle reine, Anne de Boleyn, suffit pour distraire les esprits et les faire passer de l'inquiétude à la joie. Les bourgeois oublient toutes leurs appréhensions pour jouir de la beauté du spectacle ; ils attendent, bouche béante, le passage du cortége royal, ils font entendre, par intervalles, des acclamations bruyantes et ils ne savent ce qu'ils doivent admirer le plus de la magnificence du roi ou de la grâce de sa compagne.

V

Shakspeare connaît cet être mobile et capricieux qu'on appelle le peuple, et il le peint tel qu'il l'a vu. Mais les impressions populaires ne sont chez lui que le fond du tableau ; il les garde pour le lointain et il ne met sur le devant de la scène, en pleine lumière, que les grands personnages qui ont un nom et qui ont joué un rôle historique.

Ceux-ci appartiennent à l'aristocratie ; ils représentent cette noblesse indisciplinée, mais énergique, qui a fondé les institutions de l'Angleterre et qui les conserve. Il y a

parmi eux des grands seigneurs, des prélats et des princes du sang. Leur trait commun, c'est la fierté de la race et l'indépendance du caractère. Ils ne se ressemblent pas néanmoins; quoique vivant dans le même temps et dans les mêmes conditions sociales, ils pensent et ils agissent en hommes qui tirent de leur propre fonds les motifs de leur conduite. Chacun d'eux fait ce que lui inspirent ses sentiments, ses passions ou son devoir, sans imiter ses voisins et sans se soucier de l'opinion. Ils mettent déjà en pratique le *self government* qui distingue les Anglais des autres peuples de l'Europe. Il n'y a chez eux ni esprit de classe, ni convention qui aient assez de puissance pour enchaîner la liberté individuelle. L'individu est plus important que la caste. On le voit assez par l'histoire. Les longues guerres civiles de l'Angleterre ne sont pas des luttes de principes ou de classes, mais le résultat de l'antagonisme des hommes. Les adversaires y combattent, non pour faire prévaloir des idées, mais pour l'emporter les uns sur les autres et pour gouverner chacun à leur tour. C'est une arène où se déploie la force individuelle et où le prix appartient au plus habile, au plus entreprenant, et au plus résolu.

S'il n'y a pas là matière à ces considérations générales par lesquelles la philosophie de l'histoire groupe les faits et éclaire la destinée des peuples, la tragédie du moins y trouve un aliment que ne lui offriraient pas des scènes plus importantes aux yeux du philosophe. Elle y rencontre de grands caractères, et comme c'est surtout la nature humaine qu'elle étudie, elle peut choisir, parmi les personnages qui ont joué un rôle important, les physionomies les plus originales ou les plus tragiques. Shakspeare a ainsi dégagé sans peine de la masse

confuse des événements quelques types de grands seigneurs dont il a fait des acteurs importants de ses drames. Il serait peu intéressant de les citer tous. Il suffit d'en connaître quelques-uns pour admirer la variété des portraits que trace le poëte. A chacun il attribue des qualités différentes, sans s'écarter ni de la vérité historique, là où elle est certaine, ni de la vraisemblance, là où elle manque.

Il représente, dans *Richard II*, le chevalier sans peur et sans reproche du moyen âge, l'homme de guerre pour qui l'honneur est tout et dont le mâle langage ne respire que des sentiments héroïques. C'est Thomas Mowbray, duc de Norfolk.

Accusé injustement de haute trahison par Bolingbroke, ce fier gentilhomme en appelle au jugement de Dieu, suivant l'usage du temps, et défend son innocence les armes à la main. Les instances du roi qui craint de voir couler un noble sang ne peuvent le détourner de combattre, il refuse de tendre la main à son accusateur et il ne peut consentir à une réconciliation, tant que son injure n'est pas lavée. Au moment d'entrer en lice, il n'éprouve qu'une allégresse intrépide et il s'agenouille avec calme devant son souverain, en disant : « Aujourd'hui va vivre ou mourir, fidèle au trône de Richard, un loyal gentilhomme. Je vais au combat aussi content que si j'allais à une fête. » C'est là un caractère simple, sans nuances et qui n'a que des qualités chevaleresques.

Shakspeare en a conçu de plus complexes et de plus dramatiques. Il met en scène, par exemple, deux ducs de Buckingham, tous deux vivant à des époques différentes, et, quoique fort dissemblables, dignes d'un égal intérêt.

Le premier est le complice de Richard III ; il aide ce rusé politique à s'emparer du trône, et il professe, comme lui, la maxime de l'indifférence des moyens. Dépourvu de tout préjugé, même de tout scrupule, il ne partage aucune des superstitions de son temps, il méprise la malédiction qui fait trembler ses amis, il ne croit à aucune intervention surnaturelle dans les affaires de ce monde et il n'a confiance qu'en lui-même, en son énergie et surtout en son habileté. C'est le type du courtisan adroit qui veut faire sa fortune, à travers tous les obstacles, et qui, poursuivant son but avec persévérance, ne s'inquiète pas du mal qu'il commet en chemin. Il est partisan déclaré du succès et toujours disposé à épouser la cause de celui dont il espère une récompense. Du vivant d'Édouard IV, il lui a promis fidélité, ainsi qu'à ses enfants ; mais, après la mort du roi, il se tourne vers le soleil levant et il devient le séide de Gloster dont il prévoit la future grandeur. Il sert les projets de l'usurpateur avec un zèle intéressé et avec l'arrière-pensée de travailler pour son propre compte. Perfidie et violence, il met tout au service du nouveau maître qu'il s'est donné. Il se charge d'entraîner les enfants d'Édouard à la Tour où ils seront enfermés. C'est lui qui harangue le peuple de Londres, pour obtenir des voix en faveur de Gloster, qui fait crier dans les rues : *Vive le roi Richard III!* par des partisans affidés, qui trompe le lord-maire et qui joue, avec le régent, la comédie hypocrite dans laquelle celui-ci refuse la couronne qu'on lui offre, pour des motifs de piété. Il fait semblant de croire à la dévotion et aux scrupules de Richard, il le supplie, au nom du peuple, d'accepter le pouvoir, il presse les magistrats municipaux d'insister, et, quand il a réussi à le décider,

il feint d'avoir remporté une victoire difficile qui doit combler de joie la nation.

Mais la destinée même de Buckingham est un exemple de la vanité de l'ambition et du peu de fond qu'il faut faire sur l'habileté humaine. Ce comédien consommé, qui sait au besoin affecter la gaieté ou la tristesse, qui a, quand il le veut et quelles que soient ses secrètes préoccupations, le sourire sur les lèvres ou des larmes dans les yeux, qui trompe tout le monde et qui espère élever sa fortune sur la ruine de celle des autres, trouve néanmoins son maître en politique et se laisse tromper à son tour par un plus habile que lui. En s'associant à un scélérat, il s'est engagé tristement à le suivre jusqu'au bout, et le jour où il recule, il est sacrifié. Il n'a plus le droit d'avoir ni hésitation, ni scrupule, ni sentiments personnels. Gloster, qui s'est servi de lui, comme d'un instrument docile, ne lui conserve sa faveur qu'à condition de le trouver toujours prêt à tout entreprendre pour son service. Après lui avoir demandé la couronne des enfants d'Édouard, il lui demande leur vie, comme la conséquence du pacte secret qui a été conclu entre eux. Buckingham, moins endurci que son complice, hésite à répondre, et cette incertitude est son arrêt de mort. Il est pris, condamné à mort et livré au bourreau, sans que le tyran qu'il a fait monter sur le trône daigne le voir et l'entendre. Il se repent alors et il comprend de quelles chimères il s'est nourri, à quels vains projets il a consacré une vie qui aurait pu être noblement employée et utile à son pays. Il avoue en même temps qu'il est coupable, puisqu'il s'est parjuré, et qu'il a mérité son sort. « Le crime, dit-il, est puni par le crime et l'injustice par l'injustice. »

14.

C'est ainsi que le poëte, fidèle à l'esprit des Moralités d'où le théâtre anglais est sorti, tire en général une leçon morale des événements et de la conduite de ses principaux personnages.

Il a mis en scène, dans *Henri VIII*, un autre Buckingham, non moins malheureux que le premier, quoique vertueux. Celui-ci est un exemple de ce que peut souffrir l'innocence persécutée. Son seul crime est de conserver la dignité de son nom et de sa race, de ne pas vouloir s'humilier devant le cardinal Wolsey, favori du roi, et de juger les actions du ministre avec la liberté d'un honnête homme, tandis que tous les courtisans les admirent avec servilité. Il compte sur son rang, sur ses services et sur son dévouement à la royauté, pour être à l'abri de toute violence. Mais son ennemi est plus fort que lui. On l'accuse d'avoir comploté la mort du souverain, on invoque contre lui le témoignage de son intendant qui a été gagné, on ne lui permet pas de se défendre, il est arrêté, conduit à la Tour, avant d'avoir été entendu, et cette accusation banale, mais qui réussit presque toujours sous le règne des princes absolus, parce qu'ils ne pardonnent pas à ceux qui ont une fois menacé leur vie ou leur pouvoir, le fait condamner à mort. Il n'a point à se repentir, comme le complice de Richard III, et le poëte nous donne, par sa bouche, une leçon différente. Il nous apprend comment un homme de bien, injustement frappé, doit mourir, quelle dignité il peut encore porter sur l'échafaud, et quels sentiments conviennent à une âme chrétienne, dans cette suprême épreuve. Il faut citer le discours que Buckingham adresse au peuple, avant de mourir, comme un modèle de résignation courageuse et de piété véritable.

« Vous tous, bonnes gens, qui êtes venus si loin pour vous apitoyer sur moi, écoutez ce que j'ai à vous dire; après quoi, rentrez chez vous et oubliez-moi. J'ai été aujourd'hui condamné comme traître, et c'est à ce titre que je dois mourir. Cependant j'en prends le ciel à témoin, que ma conscience me tue en même temps que la hache me frappera, si je ne suis pas un sujet fidèle! Je n'en veux nullement à mes juges de ma mort; en l'état de la cause, ils ont bien jugé. Mais quant à ceux qui ont voulu me faire mourir, je pourrais leur souhaiter d'être plus chrétiens; qu'ils soient ce qu'ils voudront, je leur pardonne de tout mon cœur. Cependant qu'ils ne se glorifient pas dans le mal et qu'ils n'élèvent pas l'édifice de leur méchanceté sur la tombe des grands! car alors mon sang innocent crierait contre eux. Je n'ai jamais espéré que ma vie serait prolongée en ce monde et je ne veux pas le demander, quoique le roi ait plus de miséricorde que je n'ai pu commettre de fautes. O vous, en petit nombre, qui m'aimez et qui osez pleurer Buckingham, vous ses nobles amis et ses compagnons, pour qui seuls il lui est amer de mourir, parce qu'il se sépare de vous, venez avec moi, comme mes bons anges jusqu'à ma mort; et, quand la hache, qui doit faire entre nous un long divorce, tombera sur moi, que vos prières composent toutes ensemble une douce offrande et portent mon âme vers le ciel[1]! »

Shakspeare aime les sages, mais il aime encore mieux les héros. Aussi le portrait le plus brillant qu'il ait tracé dans sa longue galerie de grands seigneurs est-il celui du vaillant Hotspur, fils du comte de Northumberland,

1. *King Henry VIII*, act. II, sc. 1.

Chez ce jeune gentilhomme se retrouvent toutes les qualités des races du Nord, la fierté native, les instincts belliqueux, l'amour de la gloire et du danger poussé jusqu'à la témérité, l'impétuosité des sentiments et la violence des passions qu'aucune digue ne peut arrêter, une fois qu'elles sont déchaînées. Il a contribué, ainsi que toute sa famille, à faire de Bolingbroke un roi d'Angleterre, et il sert fidèlement le monarque qu'il s'est donné, jusqu'au jour où celui-ci offense son orgueil. Mais, de même qu'il n'a pas fait grâce aux ennemis de Henri IV sur le champ de bataille, il ne pardonne pas une injure, quel que soit le rang de celui dont il la reçoit. On lui conteste le droit de garder les prisonniers qu'il a faits en combattant les Écossais, et l'on refuse de racheter son beau-frère, Mortimer, qui est tombé entre les mains des Gallois. Le roi lui-même appelle Mortimer un rebelle, défend que son nom soit prononcé et quitte Percy, en lui disant : « Envoie-moi tes prisonniers ou tu entendras parler de moi. » Par ce langage impérieux, Bolingbroke s'est fait un ennemi mortel. Le bouillant Hotspur s'abandonne à toute sa colère, quand le prince est parti. « Mes prisonniers, s'écrie-t-il, quand le diable viendrait me les demander en rugissant, je ne les enverrais pas. Je vais courir après lui et le lui dire à l'instant. — Ne plus parler de Mortimer! Parbleu, je parlerai de lui! et que le ciel refuse tout pardon à mon âme, si je ne me joins pas à lui[1]! »

Son irritation, comme celle d'Achille dans l'Iliade, va jusqu'à la fureur. Habitué à briser toutes les résistances et incapable de se modérer, il s'enivre de ses propres paroles, il s'échauffe à mesure qu'il exprime ses griefs

1. *First part of Henri IV*, act. 1, sc. 3.

et qu'il s'en rappelle tous les détails, il vomit contre Henri IV un torrent d'injures et il ne s'arrête que par une sorte de fatigue physique, au moment où l'emportement s'épuise par sa violence même. Tant qu'il n'a pas dit tout ce qu'il avait sur le cœur, il a été impossible de le retenir. On lui parlait, il n'entendait pas. Comme les hommes qui sont sous l'empire d'une passion forte, il ne s'occupait pas des interruptions et il poursuivait son idée avec une obstination invincible.

Shakspeare exprime très-fortement les agitations de l'âme qui se traduisent au dehors, non-seulement par le langage, mais encore par des signes extérieurs, par l'altération de la voix, par le changement de la physionomie et par l'énergie des gestes. Tout en étudiant surtout la passion, au point de vue moral, il n'en néglige pas le côté matériel qui parle aux yeux. L'acteur, qui le comprend bien, doit, en pareil cas, compléter sa pensée par un jeu expressif. Ces peintures, qu'un art plus difficile répudierait et que nos grands tragiques ont écartées de la scène, ont surtout le mérite d'être vraies. Elles s'appliquent d'ailleurs beaucoup mieux, il faut le dire, aux époques historiques dont parle le poëte anglais qu'aux temps modernes. La force du corps et les qualités physiques étaient, au moyen âge, un élément si important de la vie sociale, qu'il ne paraît point étrange d'en tenir compte, quand on représente les seigneurs féodaux. Sans doute Percy n'est pas seulement un soldat robuste qui manie l'épée sur le champ de bataille. Ce corps de fer renferme une intelligence prompte et une âme généreuse. Mais il y a des moments où la partie animale, que développent sans cesse l'exercice et l'habitude de la guerre, l'emporte sur l'autre et où l'esprit se tait, pour laisser

agir les sens. C'est un de ces moments que Shakspeare saisit, quand il nous peint la colère d'Hotspur.

Il a donné au jeune Percy le caractère rude et violent de son siècle. Il a représenté en lui la fleur de la noblesse féodale, plus disposée à agir qu'à parler, orgueilleuse et indisciplinée, étrangère aux calculs de la diplomatie, sourde à tous les conseils modérés, quand elle croit son honneur en jeu; toujours prête à trancher les questions par le fer, au lieu de les résoudre par la discussion; courant à sa perte avec une intrépidité hautaine et un mépris absolu du danger; ne sachant ni se gouverner elle-même, ni supporter le gouvernement des autres; en un mot, l'expression la plus complète de l'héroïsme et des folies de l'esprit chevaleresque. Le vrai théâtre du chevalier, c'est le tournoi ou le champ de bataille. C'est là qu'il apparaît dans toute sa gloire et que, par les prodiges qu'il accomplit, il surprend notre admiration. Ailleurs le prestige diminue, il n'est plus dans son élément.

Le hasard fait de Percy un conspirateur. Mais personne n'est moins propre que lui à jouer ce rôle. Là où il faudrait de la patience, de l'adresse, une habileté consommée et une connaissance parfaite des hommes, il n'apporte qu'une fierté dédaigneuse, l'ignorance des périls qui l'environnent et le désir de faire prévaloir à tout prix son opinion. Il ne sait ni faire une concession adroite, ni ménager les susceptibilités de ses confédérés; il dit en toute occasion ce qu'il pense et ce qu'il veut, sans souci des droits auxquels il porte atteinte ou des désirs qu'il combat. C'est ainsi qu'il blesse le Gallois Glendower, son allié, en se moquant de ses prétentions. Il risque de perdre, par une parole imprudente, un puissant auxiliaire; mais peu lui importe : il ne s'occupe

pas de ce que pensent les autres; il parle et il agit toujours comme s'il n'avait à compter qu'avec lui-même. Le fond de ce caractère inflexible, c'est une confiance absolue dans ses propres forces et l'orgueil brutal de l'homme de guerre qui croit que rien ne résiste à sa valeur. Dans la lutte qu'il engage contre la royauté, il ne songe à mettre de son côté ni le nombre, ni les occasions favorables, ni la prudence, ni la politique. Comme un taureau furieux il se jette, tête baissée, sur l'ennemi, sans regarder les obstacles et sans savoir s'il est suivi par ses compagnons. Seul, il ne craint pas de se mesurer avec une armée. Le soir même du jour où il se trouve en face des troupes royales, il veut les attaquer. On lui représente que ses renforts ne sont point encore arrivés, qu'il lui manque deux corps d'armée qui doivent venir le rejoindre et que ses soldats, épuisés par une longue marche, ont besoin de repos. Aucune objection ne l'ébranle. Au mépris des plus simples règles du bon sens, il marcherait en avant, si le roi n'envoyait faire des propositions de paix.

Dans ce cerveau étroit où le sang fermente et où monte sans cesse la fumée de la colère, quelle place y a-t-il pour l'intelligence? Il lui reste le feu que la chaleur de la passion et la persistance d'une idée fixe communiquent à l'esprit. Ce même homme, qui ne peut ni discuter froidement avec ses confédérés, ni faire jouer les ressorts de la diplomatie, ni mettre de son côté les chances probables de succès, expose avec une force et une lucidité singulières les griefs de sa famille contre Henri IV. Il arrive à l'éloquence par la vigueur du raisonnement. C'est qu'il n'embrasse qu'un petit nombre d'idées à la fois, mais qu'il s'y absorbe et qu'il en fait le

thème unique et habituel de ses réflexions. Il se charge de répondre aux propositions du roi et il le fait mieux qu'un ambassadeur de profession. Ses paroles sont décisives comme ses actes et tranchantes comme le fil de son épée. « Le roi est trop bon, dit-il, et nous n'ignorons pas que le roi sait quand il faut promettre et quand il faut payer. Mon père, mon oncle et moi, nous lui avons donné cette royauté dont il est revêtu. A une époque où il était à peine âgé de vingt-six ans, en médiocre estime dans le pays, plongé dans l'abaissement et la misère, pauvre et obscur proscrit, regagnant furtivement sa patrie, mon père l'accueillit sur ce rivage [1]. »

La vie d'un chevalier doit finir sur le champ de bataille. Hotspur, qui a vécu en soldat, meurt en soldat. Il a fait d'avance son oraison funèbre dans une courte harangue adressée à ses compagnons. « Messieurs, leur disait-il, la vie est courte; mais s'il fallait passer en lâche ce rapide moment, elle serait trop longue encore. Si nous survivons à cette journée, nous vivrons pour marcher sur la tête des rois. Si nous mourons, il est beau de mourir quand des princes meurent avec nous [1]. »

Ce rôle brillant, que l'imagination de Shakspeare a paré des plus riches couleurs, ressemble, au milieu des scènes sanglantes de l'histoire et des sombres tableaux de la politique, à une apparition de la poésie guerrière du moyen âge. Il rappelle les héros épiques du Tasse et de l'Arioste, en même temps qu'il représente, mieux qu'aucun autre personnage, l'esprit fier et indépendant de la vieille noblesse anglaise.

A côté des grands seigneurs féodaux remuants, ambi-

1. *First part of Henri IV*, act. IV, sc. 3.
2. *Ibid.*, act. V, sc. 2.

tieux, difficilement contenus par l'autorité royale et toujours en lutte avec elle, Shakspeare n'a pas oublié de placer une autre aristocratie qui a aussi sa part des affaires publiques et qui les dirige au nom d'un principe supérieur à la politique mondaine : ce sont les dignitaires et les prélats de l'Église. Ceux-ci mènent le monde plus par l'adresse que par la force, ils gouvernent par l'influence des idées et souvent ils occupent le premier rang dans le conseil des princes. Il y a parmi eux des prêtres vertueux qui ne font servir leur autorité qu'à la défense de la justice et du droit. Il y en a d'autres, au contraire, qui se couvrent de leur caractère religieux pour arriver au pouvoir, et qui, une fois qu'ils en sont maîtres, s'y maintiennent, sans aucun souci de la morale chrétienne, par des moyens purement humains. Shakspeare, dont l'esprit étendu saisit toutes les variétés de chaque condition sociale, distingue dans le clergé les saints et les politiques. Il voit ici des hommes qui aiment Dieu, qui pratiquent sa loi et qui la défendent, même au péril de leur vie; là, des habiles qui capitulent avec leur conscience, et qui cherchent dans l'interprétation des textes sacrés des excuses pour colorer leurs artifices, ou simplement des ambitieux qui ne se mettent même pas en peine de justifier leur conduite, au point de vue religieux, et qui adoptent sans scrupules les maximes de la raison d'État.

Toutes ces nuances de l'esprit ecclésiastique, Shakspeare les a trouvées dans l'histoire et les reproduit avec fidélité. Au milieu des fureurs de la guerre civile, quand les passions violentes sont excitées et que les vainqueurs foulent aux pieds les droits des vaincus, c'est un prêtre qu'il charge de défendre les idées de justice et les vieilles

traditions. Bolingbroke s'est révolté contre son souverain légitime, Richard II, et le force à abdiquer. Tous les grands applaudissent à son usurpation et prononcent la déchéance du roi. Seul, l'évêque de Carlisle parle en sa faveur. « Quel sujet, s'écrie-t-il, peut prononcer un verdict contre son roi ? Et, parmi ceux qui siégent ici, quel est celui qui n'est pas le sujet de Richard ? » Protestation inutile, mais généreuse et vraiment digne d'un prélat [1].

Dans le *Roi Jean*, figure à un titre tout différent, comme politique, plutôt que comme homme d'Église, un légat du pape, envoyé de Rome pour rompre le traité qu'ont conclu les rois de France et de l'Angleterre. Celui-ci est souple et insinuant, délié comme un Italien et fécond en expédients, comme doit l'être l'ambassadeur d'un gouvernement dont l'habileté est célèbre. Il a des arguments pour toutes les causes, il met à l'aise la conscience de ceux qui l'écoutent, et il trouve d'ingénieuses raisons pour présenter sous des couleurs favorables des actes que des esprits plus timorés appelleraient criminels. Écoutons-le conseiller à Philippe-Auguste de violer la promesse que celui-ci vient de faire, par serment, au roi Jean que l'Église excommunie. « Vous avez, dit-il, juré à l'Église de la défendre. Ce fut votre premier serment; qu'il soit le premier exécuté! Ce que vous avez juré depuis, vous l'avez juré contre vous-même et vous pouvez vous dispenser de l'accomplir. Car, si vous avez juré de faire mal, il n'y a point de mal à s'en abstenir. Quand on s'est écarté des règles, il faut y rentrer par un second écart; et la seconde erreur, qui

1. *King Richard the second*, act. IV, sc. 1.

redresse la première, est une erreur légitime. Le mensonge devient alors le remède du mensonge, comme le feu calme la douleur qu'a causée le feu, après une brulûre récente [1]. » On voit que Shakspeare connaît les secrets de la casuistique et les ressources d'interprétation qu'elle offre à ceux qui veulent ménager Dieu et le monde.

Le plus grand caractère historique que le poëte ait emprunté à l'Église est celui du cardinal Wolsey, premier ministre de Henri VIII. Il ne s'agit plus ici d'un rôle rempli par occasion ni d'intrigues ourdies pour obtenir un résultat passager. Wolsey tient le pouvoir, il gouverne l'Angleterre, il a des vues politiques, et s'il cherche à maintenir ou à agrandir son autorité personnelle, du moins l'élévation de son rang donne-t-elle de l'intérêt à toutes ses actions. Tout ce qu'il fait importe à l'histoire, parce que c'est de lui que dépendent, à un moment donné, les destinées de l'Angleterre. Il poursuit, dans la tragédie de Shakspeare, le but que Richelieu atteignit plus tard en France, l'abaissement de la noblesse devant les ministres du roi et par suite devant la royauté elle-même. Il emploie pour cela deux moyens. Il invite les grands seigneurs à des fêtes splendides où ils rivalisent entre eux de magnificence et où ils se ruinent par vanité; puis il frappe toutes les têtes qui s'élèvent au-dessus des autres et qui ne se courbent pas sous sa main. C'est ainsi qu'il provoque entre Henri VIII et François Ier l'entrevue du camp du Drap d'or, dans laquelle plusieurs gentilshommes emportent sur leurs habits et sur les harnais de leurs chevaux le prix de

1. *King John*, act. III, sc. 1.

toutes leurs terres, et qu'il fait condamner à mort le duc de Buckingham, dont le seul crime est d'avoir mal parlé du ministre. La reine elle-même, la vertueuse Catherine d'Aragon, est sacrifiée à l'ambition de Wolsey et tombe pour avoir pris le parti de ses ennemis.

Le succès de cette politique et surtout l'ascendant qu'exerce un conseiller sur un roi aussi absolu que Henri VIII ne s'expliquent que par une grande habileté et par une grande vigueur d'intelligence. Shakspeare met en relief ces qualités du cardinal, mais il ne les admire pas plus que de raison, et il montre aussi quels sont les petits côtés de l'ambition et par quelles misères se trahit toujours l'infirmité humaine. Ce ministre de Dieu a besoin, pour conserver son pouvoir, de faire périr un innocent et de trahir une femme. Cet homme si habile, qui surveille toutes ses actions, n'est pas assez maître de lui pour contenir le dépit que lui cause l'avénement d'une favorite, il écrit au pape à ce sujet et sa lettre s'égare; il a l'imprudence de dresser, par vanité, un état des immenses richesses qu'il a acquises et il laisse ce document compromettant se glisser dans une liasse de papiers qu'il présente au roi. Ainsi, malgré toute sa finesse, il se perd par sa propre faute et il fournit contre lui des armes plus terribles que celles que pourraient employer ses ennemis Quel échec pour la science du diplomate et quelle leçon pour ceux qui ne doutent pas de leur habileté! Un hasard, un accident imprévu, une minute d'oubli dérangent les calculs les mieux combinés.

Wolsey n'est cependant pas un homme vulgaire. Ses défauts mêmes ont de la grandeur. Sa puissante intelligence résiste aux coups du sort et il tombe du pouvoir avec une dignité qui n'appartient qu'au génie. Un par-

venu faiblit, à l'heure de la chute, parce qu'il ne trouve dans ses propres sentiments aucune force intérieure qui le soutienne. Le cardinal, qui n'a jamais été au-dessous de sa fortune, supporte son malheur avec le courage d'une âme qui se sent supérieure aux événements. Il tient tête aux nobles qui tout à l'heure s'humiliaient devant lui et qui maintenant l'accablent de leurs injures ; il leur répond avec une fierté calme qu'aucune insulte ne peut troubler. Il se voit, sans pâlir, dépouillé de ses honneurs et de ses biens, il entend l'arrêt qui le condamne à quitter la cour et il regarde intrépidement l'abîme qui s'ouvre sous ses pas. S'il laisse voir une trace d'émotion, ce n'est point quand il apprend sa disgrâce, c'est quand il reçoit d'un de ses serviteurs un témoignage touchant de son dévouement.

Shakspeare a rendu cette situation en peintre consommé du cœur humain. Il écarte tous les voiles dont il a enveloppé jusque-là le caractère de Wolsey ; à l'heure où il n'est plus question ni de vanité, ni de manéges, ni de rêves d'ambition, il ouvre le cœur de l'homme et il le montre à nu, tel que l'ont laissé les événements. Il y a, dans les replis de l'âme la plus corrompue par la fortune, une partie que n'entame point l'influence extérieure des choses et où se réfugient les délicatesses de la sensibilité ; c'est celle-là que le poëte nous fait entrevoir. Le cardinal, qui s'était armé d'une fierté impénétrable contre les sarcasmes de ses ennemis, s'attendrit peu à peu quand il reste seul avec son ancien serviteur, et qu'il entend les protestations de fidélité de celui-ci. Alors l'homme véritable, dont les sentiments intimes ont été jusqu'ici refoulés par l'ambition, par l'habitude des calculs politiques et par la dissimulation, qui est la seconde

nature du courtisan, reparaît enfin et rejette loin de lui le masque qui a caché ses traits. Ce n'est plus le ministre puissant que nous avons sous les yeux ; c'est le prêtre, humilié par l'expérience de la vie, et forcé, par le malheur, à faire un retour salutaire sur lui-même. Lui, dont les yeux sont restés si longtemps secs et le cœur fermé aux impressions douces, il se prend à pleurer en voyant qu'il est encore aimé, et que, parmi tous ceux qui le servaient, il y en a un du moins qui lui reste fidèle. Sous l'empire de cette émotion soudaine, son langage autrefois si altier retrouve les accents affectueux et élevés qui conviennent au ministre de l'Église.

« Essuyons nos yeux, dit-il, et en ce moment suprême, entends-moi, Cromwell. Lorsque je serai oublié, comme je dois l'être, lorsque je dormirai sous le marbre froid et insensible, où il ne sera plus désormais question de moi, dis ce que je t'ai appris; dis que Wolsey, qui avait jadis marché dans les sentiers de la gloire et sondé toutes les profondeurs, tous les écueils du pouvoir, a tiré pour toi, de son naufrage même, un moyen de t'élever, un moyen sûr et certain, quoique ton maître l'ait négligé. Remarque seulement ma chute et ce qui l'a causée. Cromwell, je t'en conjure, rejette loin de toi l'ambition. C'est par ce péché que sont tombés les anges. Comment l'homme, l'image de son Créateur, pourrait-il espérer de réussir par elle? Ne t'aime toi-même qu'après tous les autres! Chéris les cœurs qui te haïssent! La corruption n'obtient pas plus de succès que l'honnêteté. Sois juste et ne crains rien! Ne travaille que pour ton pays, pour ton Dieu et pour la vérité! Alors, si tu tombes, ô Cromwell, tu tomberas en martyr et tu seras béni [1]. »

1. *King Henry VIII*, act. III, sc. 2.

Toujours fidèle au même principe, Shakspeare tire du développement de chaque caractère une leçon morale, qu'il adresse à ses auditeurs : ici c'est la vanité de la politique confessée par celui-là même qui en a été un des plus grands maîtres. Il n'y a de bon que la vertu ; le repentir suit tôt ou tard le crime; pour être heureux et même pour garder le pouvoir, il vaut mieux faire le bien que le mal : telle est la conclusion du dernier discours du cardinal Wolsey.

VI

Après les hommes de guerre et les hommes d'Etat, après les grands seigneurs et les grands ministres, il nous reste à parler des personnages les plus importants du drame historique, des souverains eux-mêmes qui ont attaché leurs noms à chaque pièce. Il y a parmi eux de bons et de mauvais rois. Commençons par les mauvais, afin d'étudier, en dernier lieu, les caractères que Shakspeare préférait et qu'il a le mieux observés.

Il y a pour un roi plusieurs manières de mal gouverner; il peut pécher par faiblesse ou par scélératesse. L'un n'a pas la force de tenir le sceptre, laisse commettre en son nom des exactions ou des crimes et, avec de bonnes qualités qui restent inactives, se rend justement impopulaire; l'autre agit en tyran, ne se maintient sur le trône que par la crainte et le garde jusqu'à ce qu'un plus fort ou un plus habile le renverse, aux applaudissements du peuple. Enfin on trouve quelquefois réunis chez les mêmes personnes les défauts de la tyrannie et ceux de la faiblesse, le mépris du droit et de la justice

aussi bien que la mollesse et l'indécision du caractère. Shakspeare a découvert ces divers types dans l'histoire d'Angleterre et les reproduit dans ses drames.

Le roi Jean, qui vient le premier, si nous suivons l'ordre chronologique des règnes, est à la fois cruel et faible. Il a usurpé la couronne aux dépens de son neveu, le jeune Arthur de Bretagne; il n'hésite pas à confirmer son usurpation par des crimes, mais il n'a pas l'énergie nécessaire pour contenir ses ennemis. En France, avant d'avoir combattu, il fait la paix avec le roi qui soutient les droits d'Arthur et, afin d'éviter la guerre, il cède les plus belles provinces de ses États. Quand il est revenu en Angleterre et que les barons lui demandent la liberté de son neveu, il n'ose pas leur résister; il tremble, car il a donné l'ordre de faire mourir Arthur et il se repent, non par l'effet d'un remords salutaire, mais par crainte. « J'ai eu tort, dit-il alors. On ne saurait rien bâtir sur le sang; on n'assure point sa vie par la mort des autres. » Ce n'est pas le cri de sa conscience qui lui arrache cet aveu; c'est la peur d'avoir à rendre compte de ses actions devant une noblesse qu'il ne se sent pas la force de combattre. Pour sauver sa couronne, il s'humilie devant le légat du pape, dont il accepte, après l'avoir rejetée, la protection impérieuse.

La lâcheté est le fond de ce caractère que Walter Scott a si fortement décrit, dans *Ivanhoë*, en étendant et en complétant la conception première de Shakspeare. La lâcheté entraîne presque toujours la cruauté. Celui qui a peur veut se débarrasser de ceux qui l'effrayent. Jean est donc cruel par accès. Il craint de laisser vivre Arthur, dont il a usurpé la couronne, et, quand il l'a fait prisonnier, il songe aussitôt à lui ôter la vie. Mais il n'ex-

prime pas cette idée ouvertement, comme le feraient Richard III et Macbeth. Il ose à peine la confier à l'oreille du geôlier d'Arthur; il voudrait que le crime fût commis et il craint de l'ordonner, de peur d'en être responsable. Dans une scène qui révèle la pénétration du poëte et l'étude profonde qu'il fait des caractères, l'usurpateur aborde prudemment la question du meurtre, donne à entendre ce qu'il désire, sans cependant se compromettre, et désigne, à mots couverts, la victime à l'assassin.

Le style de Shakspeare est souvent énergique et même cru; mais il ne faut pas croire qu'il ne sache pas au besoin l'adoucir et y cacher toutes les finesses d'un esprit subtil. Ici il n'y a que des nuances, des sous-entendus et des insinuations compliquées de réticences. C'est la pensée qui a peur de se faire voir et qui espère cependant être comprise, c'est l'intelligence qui s'adresse à l'intelligence, en se servant le moins possible de la parole, comme dans un dialogue qui s'établirait entre deux esprits purs. « Si tu pouvais me voir sans le secours des yeux, dit le roi Jean à Hubert, m'entendre sans oreilles, me répondre sans l'aide de la langue, par le seul acte de la pensée et sans l'intermédiaire dangereux des yeux, des oreilles et des paroles, alors, en dépit des regards, du jour et de sa vigilance importune, j'épancherais dans ton cœur le secret de mes pensées. — Mais non, je n'en ferai rien. — Et cependant je t'aime et je crois véritablement que tu m'aimes aussi. [1] » Voilà un caractère peint en quelques mots.

Richard II n'est point un tyran, mais il est faible et,

1. *King John*, act. III, sc. 3.

par sa faiblesse, il commet autant de mal qu'un méchant. Shakspeare montre, dans ce rôle comme dans celui de Henri VI, que les qualités qui seraient permises à un particulier deviennent des défauts chez un roi. Déjà la même idée avait été indiquée par Marlowe dans *Édouard II*. Shakspeare la reprend et la développe pour la seconde fois. Afin de nous intéresser au sort de Richard II, il a besoin de tout son art, car il n'y a rien de moins tragique qu'un caractère irrésolu. Comme il n'a point à nous parler de grandes actions, il faut qu'il nous peigne des sentiments, et c'est en effet l'âme du prince plus que sa conduite qu'il étudie. Il ne peut, sur ce point, demander des renseignements à l'histoire, qui ne s'occupe que de la vie publique des souverains. C'est par intuition qu'il devine les agitations secrètes d'un cœur royal. Et cependant comme il paraît bien informé et avec quelle exactitude il décrit les phénomènes du monde moral! Il se représente, par la force de son imagination, ce que doit être un prince qui n'a pas su garder sa couronne, il le juge d'après les actes que lui attribue l'histoire et il recompose ainsi une physionomie qui n'est peut-être pas véritable, mais qui, à coup sûr, mériterait de l'être. Telle qu'elle est du moins, elle nous procure l'illusion que nous cause un portrait, dont nous disons qu'il doit être ressemblant, sans avoir vu l'original.

La faiblesse, qui fait le fond du caractère de Richard, perce dès qu'il est entré en scène et mis en demeure d'agir. Il refuse d'abord et accorde ensuite au duc de Norfolk et à Bolingbroke l'autorisation de se battre en champ clos; puis, au moment du combat, il la leur retire et les condamne à l'exil, l'un pour dix ans, l'autre

pour toujours. Il revient même un peu après sur un de ses arrêts et il adoucit la peine de Bolingbroke. Pour éviter une effusion de sang que commandent les lois de la chevalerie, il commet une injustice, en frappant deux seigneurs, dont l'un est certainement innocent. Cette double punition est une sorte de compromis qu'accepte sa conscience, afin de n'avoir pas à répondre de la mort, même juste, d'un homme. La faiblesse du roi se révèle, non-seulement par l'irrésolution dont il fait preuve, quand il devrait prendre un parti énergique, mais encore par les entraînements auxquels il cède, sans savoir résister à ses passions. Il est entouré d'une troupe de favoris avides qui gaspillent les finances de l'État, et il n'ose les en empêcher. Aussi, quand il a une guerre à soutenir, trouve-t-il ses coffres vides et en est-il réduit à affermer les revenus du royaume : mesure impolitique qui soulève contre lui l'indignation générale. Il va même jusqu'à confisquer les biens de son cousin, du fils de Jean de Gand, pour se procurer l'argent dont il a besoin.

Cette série de fautes, toutes causées par l'indolence de Richard, le conduisent sur le bord d'un abîme qu'il ne découvre qu'au moment où il va y tomber. Bolingbroke s'est soulevé; il arrive de France, réclamant l'héritage paternel et entraînant à sa suite les nombreux mécontents d'Angleterre. Néanmoins il serait encore temps d'agir. Un roi énergique essayerait d'étouffer la rébellion à sa naissance. Richard, qui guerroie en Irlande, qui a sous ses ordres une armée toute prête, pourrait marcher sur-le-champ contre les révoltés et les attaquer avant qu'ils aient grossi leurs forces; mais il hésite, il attend et il laisse échapper l'occasion qui ne reviendra plus. Les Gallois, qui s'étaient rassemblés pour le défendre, se dis-

persent sur le faux bruit de sa mort, que confirme son inaction. Un retard d'un jour lui fait ainsi perdre douze mille hommes. Pendant ce temps, Bolingbroke avance et c'est lui qui prend l'offensive. Au lieu de chercher les moyens de résister, le roi se berce d'illusions puériles. Comme les esprits faibles, il ne veut pas croire au danger, tant qu'il ne l'a point vu, et il se renferme dans une sécurité trompeuse dont sa paresse s'accommode. Son imagination plus puissante que sa raison lui fournit un prétexte pour ne point agir et il en profite. « Ne suis-je pas roi? se dit-il à lui-même. Un roi a-t-il quelque chose à craindre? Le nom de roi ne vaut-il pas quarante mille hommes? Tous les flots de l'Océan ne sauraient effacer du front d'un roi l'onction sainte. La parole des mortels ne saurait déposer le représentant que le Seigneur s'est choisi. A chacun des soldats que Bolingbroke a réunis pour lever le fer contre notre couronne d'or, Dieu, pour défendre Richard, oppose et entretient à sa solde céleste un ange immortel[1]. » C'est ainsi qu'un homme sans volonté cherche à se rassurer lui-même et se dispense de prendre un parti. Il laisse faire le ciel; mais le ciel n'aide que ceux qui s'aident eux-mêmes. Richard reconnaît bientôt qu'il s'est trompé, que les anges ne veillent pas sur lui et que, malgré son caractère sacré, il est à la merci de Bolingbroke. Il passe alors de l'excès de la confiance à l'excès de l'abattement. La faiblesse qui n'a pas empêché un fait de s'accomplir, quand elle l'aurait pu, le subit en effet, quand il est accompli, avec une sorte de fatalisme, comme une nécessité inévitable.

Richard, qui n'a pas eu la force d'éviter sa destinée,

1. *King Richard the second*, act. III, sc. 2.

n'a même pas celle de lutter contre elle. Il s'y résigne tout de suite, sans combat, non pas avec la virilité de la résignation chrétienne qui exige un effort de la volonté, mais avec l'affaissement d'une nature inerte qui s'abandonne elle-même, pour devenir le jouet des événements. Il a encore des éclairs de colère, il se fâche et il s'irrite contre ceux qui l'insultent, mais la pensée ne lui vient pas de se soustraire à son sort par un acte énergique. Arraché brusquement à la sécurité qu'entraîne la possession paisible d'un trône, il se replie sur lui-même et l'activité de son esprit, qui se laissait distraire par le spectacle du monde, se ramène à l'analyse des sentiments qu'il éprouve. Sa pensée indécise flottait au hasard ; elle se recueille maintenant sous le coup du malheur et se revêt d'une teinte mélancolique qui la rapproche d'une philosophie détachée des biens terrestres. Elle s'exprime alors, par un procédé familier à Shakspeare, sur le ton de l'ironie et avec une amertune qui n'épargne aucun des préjugés humains. Le roi trompé et trahi méprise tout ce que fait, tout ce que pense l'homme, cherche la vérité derrière les voiles dont l'hypocrisie sociale la couvre et arrache de son cœur, avec un douloureux plaisir, toutes les attaches par lesquelles il tient encore à l'existence. « Qu'on ne me parle plus de consolation ! s'écrie-t-il, quand il a appris que ses favoris ont été mis à mort. Nos biens, nos vies, tout ce que nous possédons appartient à Bolingbroke ; il n'est rien que nous puissions dire nôtre, rien si ce n'est la mort, et ce chétif morceau d'argile qui sert à recouvrir nos os. » Pendant qu'il parle, ses serviteurs l'écoutent avec le respect qu'on témoigne d'ordinaire aux souverains. « Couvrez-vous, leur dit-il brusquement, et n'insultez pas à un être

de chair et de sang par les démonstrations d'un respect ridicule. Mettez de côté les honneurs traditionnels, l'étiquette et les cérémonies. Jusqu'à présent, vous vous êtes mépris sur mon compte. Comme vous, je vis de pain, je ressens les besoins et la douleur ; je ne puis me passer d'amis. Soumis à toutes ces nécessités, comment pouvez-vous me dire que je suis roi ?[1] »

Quoique abattu par le malheur et incapable de résister à la main qui le frappe, il n'est point calme cependant. Il rougit quelquefois de son humiliation et il se juge lui-même aussi sévèrement que peuvent le faire les témoins de sa faiblesse. Quand on vient lui demander de rendre à Bolingbroke tous ses biens et de révoquer l'arrêt prononcé contre lui, il le fait sans difficulté, mais il ajoute aussitôt : « O Dieu ! ô Dieu ! faut-il que ma bouche, après avoir prononcé contre cet homme un rigoureux arrêt de bannissement, le révoque aujourd'hui, avec des paroles bienveillantes ? Oh ! que ne suis-je aussi grand que ma douleur ou moins grand que mon nom ? Oh ! que ne puis-je oublier ce que j'ai été ? ou ne plus me rappeler ce qu'il faut maintenant que je sois ? » Puis il ajoute, un instant après, avec un complet abandon de sa volonté : « A présent, que doit faire le roi ? Se soumettre. Le roi se soumettra. Veut-on le déposer ? Le roi s'y résigne. Veut-on qu'il renonce au nom de roi ? Pour Dieu, qu'on le lui ôte ! Je suis prêt à échanger mes joyaux contre un rosaire... et mon vaste royaume contre un étroit tombeau[2] ! »

Ces alternatives de résignation absolue et de résignation mêlée de regrets concourent, avec l'ironie qui s'y ajoute, à donner à Richard une physionomie atta-

1. *King Richard the second*, act. III, sc. 2.
2. *Ibid.*, sc. 3.

chante. Ce n'est point un caractère tragique. Il n'a pas su agir et il ne nous a pas intéressés tant qu'il a été sur le trône, parce qu'il n'avait aucune des qualités du souverain. Mais, dès qu'il est déchu de son pouvoir, sa sensibilité nous attendrit. Nous ne nous rendons pas compte de l'émotion que nous éprouvons, nous ne nous demandons point si le poëte ne sort pas des limites de l'art dramatique pour tomber dans l'élégie, nous sommes touchés, et cet empire que Shakspeare prend sur nous le justifie mieux que toutes les théories. Il n'est pas donné à tous les hommes de souffrir beaucoup. Il n'y a que les natures délicates qui aillent jusqu'à un certain degré de souffrance que n'atteignent pas les âmes vulgaires. Le cœur de Richard est de ceux que la douleur pénètre profondément, et c'est pour cela que nous en suivons, avec intérêt, les agitations.

On oblige le roi à abdiquer et à choisir Bolingbroke pour son successeur. Cette situation cruelle amène un nouveau déchirement dont nous recueillons l'expression. « Hélas ! s'écrie la victime, pourquoi m'oblige-t-on à comparaître devant un roi avant que j'aie dépouillé les idées royales avec lesquelles je régnais? Il est impossible que j'aie déjà pu apprendre à parler d'une voix insinuante, à flatter, à m'incliner, à fléchir le genou. Donnez à la douleur le temps de me façonner à cette soumission. » Alors commence la scène de l'abdication, une des plus belles qu'ait conçues la pensée du poëte et où tous les sentiments que le malheur a réveillés ou développés dans l'âme de Richard, la résignation, la douleur, la dignité, la clairvoyance et le mépris des hommes se succèdent et assombrissent ou éclairent tour à tour cette physionomie mobile.

BOLINGBROKE.

Est-ce volontairement que vous résignez la couronne?

RICHARD II.

Oui et non. Non et oui. Non, car alors je ne dois plus être rien; oui, car je la résigne en ta faveur. Regarde maintenant comment je vais me dépouiller moi-même. Je décharge ma tête de cette lourde couronne et mes mains de ce sceptre pesant; j'arrache de mon cœur l'orgueil du pouvoir royal; j'efface avec mes larmes l'huile dont j'ai été oint; je rejette de mes propres mains mon diadème; j'abjure de ma propre bouche mon caractère sacré. Ma propre voix délie de leurs serments tous ceux qui ont des devoirs envers moi. J'abandonne toute pompe et toute majesté; je renonce à mes domaines, à mes redevances et à mes revenus; j'annule mes actes, mes décrets et mes ordonnances. Dieu pardonne à tous ceux qui violeront les serments qn'ils m'ont prêtés! Dieu maintienne inviolables tous les serments qui te seront prêtés! Qu'il ne m'afflige plus de rien, moi qui n'ai plus rien; et qu'il accomplisse tous tes désirs, à toi qui possèdes tout! Puisses-tu vivre longtemps, assis sur le trône de Richard, et puisse Richard être bientôt étendu dans sa fosse! Dieu sauve le roi Henri, dit le roi Richard détrôné, et qu'il lui envoie beaucoup d'années de bonheur! Que me reste-il encore à faire?

NORTHUMBERLAND, *lui présentant un papier.*

Rien, sinon de lire ces accusations, ces crimes odieux commis par vous et vos serviteurs contre l'État et le bien du pays, afin que, par cette confession, les hommes soient convaincus que vous êtes justement déposé.

RICHARD II.

Dois-je le faire? Dois-je ainsi dérouler le tissu de mes erreurs?... Mon cher Northumberland, si tes fautes étaient enregistrées, ne serais-tu pas humilié d'en donner lecture devant une si brillante assemblée?... Si tu le faisais, tu y trouverais, marqué d'une tache noire et condamné dans le livre du ciel, un article odieux, la déposition d'un roi et la violation d'un serment solennel. Oui, vous tous qui êtes ici et qui me voyez, dans ma misère, obligé de me frapper moi-même, bien que

plusieurs d'entre vous, comme Pilate, se lavent les mains et montrent une pitié extérieure, néanmoins, comme Pilate, vous m'avez attaché ici à une pénible croix et aucune eau ne pourra vous laver de ce crime.

NORTHUMBERLAND.

Seigneur, dépêchez-vous; lisez ces articles.

RICHARD II.

Mes yeux sont pleins de larmes; je ne puis voir; et cependant les pleurs ne les aveuglent pas tellement qu'ils ne puissent voir ici une bande de traîtres. Et si je tourne mes yeux sur moi-même, je me trouve aussi traître qu'eux : car j'ai consenti ici à me dépouiller de la pompe d'un roi, à avilir la gloire, à faire de la souveraineté une esclave, de l'orgueilleuse majesté une sujette, et du trône un objet vil.

NORTHUMBERLAND.

Mon seigneur!

RICHARD II.

Je ne suis pas ton seigneur, homme insolent et hautain. Je ne suis le seigneur de personne. Je n'ai plus de nom, plus de titre, non, pas même ce nom qui me fut donné sur les fonts baptismaux[1]!

L'intelligence de Richard II n'est pas parfaitement saine. Il y a de la bizarrerie dans ses sentiments et plus d'une fois il touche à la folie par le désordre de ses réflexions. C'est l'effet d'une catastrophe inattendue qui abat une âme trop faible pour la supporter.

Rien de plus net, au contraire, de plus lucide et de plus constamment maître de lui que l'esprit de Richard III, le type du tyran, le plus mauvais des princes que Shakspeare a représentés sur la scène. Celui-ci ne subit pas l'influence des événements ; il les dirige, il les crée et il fait lui-même sa propre destinée par la force

1. *King Richard the second*, act. IV, sc. 1.

de sa volonté. Déjà, dans la dernière partie de Henri VI, Shakspeare nous avait montré ce sombre personnage et annoncé de loin ses œuvres sanglantes. C'est un monstre de laideur, chez lequel la difformité physique est comme le signe extérieur de la perversité morale. Pour comprendre sa vie, il faut voir son portrait, et le poëte a pris soin de le tracer minutieusement, à l'aide des détails plus curieux que certains que renferment les vieilles chroniques. La naissance même de Richard a été extraordinaire. On dit qu'il est venu au monde, les pieds en avant, comme un enfant pressé d'agir, et avec des dents, ce qui indiquait les dispositions d'un dogue. Plus tard son bras s'est desséché, comme une branche flétrie, son dos s'est voûté, et ses jambes ont grandi inégalement. Le caprice de la nature qui l'a fait bossu et boiteux explique ses sentiments et ses actions. Comme la vie ne lui offre aucune des jouissances qu'elle procure aux autres hommes, comme il sait qu'il ne peut être ni aimé des femmes, ni accueilli des hommes avec sympathie, et que sa laideur excite le rire et le mépris, il se replie sur lui-même et il cherche à se venger des dédains du vulgaire et de l'isolement auquel il est condamné par la seule supériorité qui lui reste, celle de l'intelligence. Si son corps a été maltraité, son esprit est intact et il en fait usage. Les natures disgraciées, qui se sentent repoussées par le monde, ont pour ressource la méditation. De là vient souvent la profondeur de pensée à laquelle elles arrivent par l'étude du moi, unique et continuel objet de leurs réflexions.

Richard, à force de songer à son infirmité et aux moyens de la faire oublier, s'est composé une politique personnelle, qui rapporte tout à soi, qui non-seulement

profite des événements, mais qui au besoin les prépare et les produit, pour se satisfaire. Il se dédommage des souffrances du présent par les espérances illimitées de l'avenir. Il voit, au milieu des guerres civiles, sa famille grandir ; il a contribué plus que personne, par son courage, à renverser la dynastie des Lancastres ; il en tue les deux derniers représentants, afin d'assurer la couronne à son frère Édouard, et, une fois que le trône est acquis à la maison d'York, il songe à l'obtenir pour lui-même. Bien des obstacles l'en séparent en apparence, car il est le dernier des héritiers vivants. Avant lui viennent les fils de son frère aîné, Édouard IV, le duc de Clarence, son autre frère et les enfants de celui-ci. Mais il poursuit son but avec une inflexible persévérance. Il a, pour réussir, une volonté que rien ne décourage, la connaissance parfaite des difficultés qui lui restent à vaincre et surtout une énergie cruelle que ne détourne aucun sentiment d'humanité ou de compassion. Ceux qui se trouvent sur sa route doivent périr pour lui faire place.

Ajoutez à l'insensibilité, à l'opiniâtreté et à l'intelligence, l'art profond de la dissimulation, et vous aurez le portrait achevé de Richard III. Il ne peut, en effet, satisfaire son ambition qu'à la condition de ne pas la trahir. Il faut qu'il jette un voile épais sur ses pensées, qu'il cache la marche souterraine qu'il suit et qu'il trompe tout le monde, tous ceux du moins dont l'intérêt, le devoir, l'affection, la vertu font ses adversaires. Ne rien laisser percer de ce qu'on pense, surveiller ses actes, ses paroles et jusqu'à l'expression de son visage, jouer toujours un rôle, quand on a des témoins, et ne jamais montrer qu'on le joue, quel problème !... Il a été

résolu néanmoins, et Richard n'est ni le premier, ni le seul qui y ait réussi.

Mais ce qui fait de lui un type extraordinaire et ce qui le place au premier rang parmi les hypocrites, c'est que, dépourvu des agréments extérieurs qui, en pareil cas, sont d'un si grand secours, malgré une figure repoussante et tous les désavantages de la difformité physique, il séduit ceux qu'il veut séduire, même les femmes, et il inspire à tous les hommes, dont il médite la perte, une confiance sans limites. La nature l'a marqué de stigmates qui doivent faire de lui un objet de défiance, et cependant, si en le rencontrant on ne peut maîtriser à première vue une impression de dégoût, dès qu'on l'a entendu, on reste sous le charme de sa parole. Ce succès qu'il obtient toujours est une victoire de l'intelligence admirable qu'il met au service de ses mauvaises passions. Cet être difforme a tous les dons de l'éloquence, la grâce du discours qui caresse l'oreille et qui pénètre peu à peu jusqu'au cœur, l'abandon qui ressemble à un épanchement involontaire de la pensée, les mouvements affectueux et sympathiques qui désarment la malveillance; puis, quand il le faut, l'austérité du puritain, la précision énergique de l'homme d'État et la mûre résolution du soldat. Il nous livre lui-même à plusieurs reprises son secret : « Je puis, dit-il, égorger ma victime le sourire sur les lèvres; je sais affecter la joie quand la douleur me déchire le cœur; je sais mouiller mes joues de larmes factices, et, selon l'occasion, composer mon visage. Je jouerai le rôle d'orateur aussi bien que Nestor; je tromperai mieux que ne le fit jamais Ulysse, et, comme un autre Sinon, je suis homme à prendre une nouvelle Troie[1]. »

1. *Third part of king Henri VI*, act. III, sc. 2.

En effet, tous les personnages qu'il a intérêt à tromper tombent successivement dans les piéges qu'il leur tend. Son coup d'essai, c'est de feindre l'amour et même d'en inspirer, lui boiteux et bossu, et à qui? à la veuve du dernier prince de Galles, à la jeune femme qu'il a précipitée du trône et dont il assassiné le mari et le beau-père. Il rencontre lady Anne au moment où elle conduit à Chertsey le corps du roi Henri VI, qui a été retiré de Saint-Paul, et, en face de ce cadavre, il interrompt le cortége funèbre pour faire une déclaration à la princesse. Repoussé avec mépris d'abord, il ne se décourage pas, il insiste, et il parle si bien, qu'il finit par toucher ce jeune cœur qui s'était gonflé de colère à son approche. Mais aussi comme il sait fasciner sa proie, quelle expression émue et attendrie il sait donner à son visage, quel air de sincérité à ses paroles! On l'écoute, on le regarde, et peu à peu, à la réflexion, à la haine succède une sympathie involontaire. Sa voix tremble, ses joues se décolorent, il a des larmes dans les yeux. Comment ne pas le croire quand il s'écrie, comme s'il était dominé par une émotion plus forte que sa volonté : « Moi, qui n'ai pas pleuré quand Rutland fut tué ni quand Warwick m'annonça la mort de mon père, maintenant je verse des pleurs? » Savoir exprimer les meilleurs sentiments, feindre de les éprouver sans en ressentir aucun, rester toujours maître de soi-même quand on paraît le plus touché, n'avoir à la bouche que des mots de bonté, de bienveillance et de tendresse, parler, en effet, comme le plus doux et le plus sensible des hommes, quand on ne se nourrit que de haine et d'ambition, telle est la comédie que joue Richard pendant toute sa vie et grâce à laquelle il trompe jusqu'au bout ses victimes.

Ceux dont il veut se défaire sont ceux qu'il caresse le plus et qu'il a le mieux persuadés de son amitié. Il accuse sourdement son frère, le duc de Clarence, il attise contre lui la colère du roi ; mais en même temps il fait semblant de prendre sa défense, il regrette de le voir conduire à la Tour où lui-même l'a envoyé, il songe à le faire mourir et il lui promet de le délivrer. Il a si bien convaincu ce malheureux prince de sa bonne foi, que celui-ci, en se débattant entre les mains des assassins payés par Gloster, leur dit : « Si c'est la promesse d'un salaire qui vous fait agir, retirez-vous, et je vous adresserai à mon frère Gloster qui vous payera ma vie à plus haut prix qu'Édouard ne vous eût payé ma mort. Dites-lui que le jour où York, notre illustre père, étendit son bras victorieux sur ses trois fils pour les bénir et nous commanda, de toute la chaleur de son âme, de nous aimer les uns les autres, il était loin de prévoir cette tache faite à notre amitié. — Dites cela à Gloster et vous le verrez pleurer et s'attendrir. » Le témoignage des assassins ne peut détruire sa confiance en son frère. « C'est lui-même qui nous envoie, répondent-ils. — C'est impossible, reprend Clarence, car il a pleuré mon malheur, il m'a pressé dans ses bras, et m'a juré, avec des sanglots, de tout faire pour obtenir mon élargissement. [1] »

Quand le roi désire réconcilier Richard avec les parents de la reine, Richard s'y prête de bonne grâce, il paraît tout disposé à faire la paix et il leur tend la main au moment même où il est décidé à se débarrasser d'eux et à les accuser de la mort de Clarence. « Je ne connais pas, dit-il joyeusement, un seul Anglais vivant contre

1. *King Richard the third*, act. 1, sc. 4.

lequel mon cœur ait plus de rancune que n'en aurait l'enfant qui vient de naître. » Qui ne le croirait alors? Déjà on lui a entendu dire d'un ton pénétré : « Quand on m'excite contre mes ennemis, je me prends à soupirer et je réponds que Dieu nous ordonne de rendre le bien pour le mal. »

La crédulité de Hastings est un autre exemple de la confiance absolue qu'inspire le duc de Gloster à ceux qu'il veut tromper. Le duc arrive au conseil, le visage riant, l'air ouvert et gracieux; intérieurement il a déjà condamné Hastings à mort. Celui-ci, bien loin de prévoir son sort, fait l'éloge de la bonne humeur du protecteur. « Il faut, dit-il, que Son Altesse soit occupée de quelque pensée qui lui plaise, pour nous avoir souhaité le bonjour avec tant de cordialité. A mon avis, il n'y a personne dans toute la chrétienté qui soit moins capable que lui de déguiser son affection ou sa haine. On peut sur-le-champ lire sur son visage ce qu'il a dans le cœur. Il n'a de mauvais vouloir contre personne dans cette assemblée, car si cela était, il l'aurait laissé voir dans ses traits[1]. » A peine a-t-il fini de parler, que Gloster entre et demande sa tête. C'est là un de ces contrastes qu'aime le poëte et qui font ressortir un caractère par le brusque rapprochement de l'apparence et de la réalité.

La politique artificieuse de Gloster ne s'exerce pas seulement dans le cercle de sa famille et de ses relations privées. Pour obtenir la couronne, du vivant des fils d'Édouard, il a besoin de tromper la nation, et devant les délégués de la Cité de Londres il joue, en comédien consommé, une scène d'hypocrisie dans laquelle il a

1. *King Richard the third*, act. III, sc. 4.

pour complice le duc de Buckingham. Celui-ci amène au palais les bourgeois qu'il a déjà harangués, auxquels il a parlé de la naissance illégitime des jeunes princes et vanté l'expérience, les services et les vertus de Gloster; il n'a pu encore obtenir d'eux qu'ils le choisissent pour roi, mais il les a disposés à le vouloir et il ne faut plus qu'un léger effort pour les décider. L'important, c'est qu'ils ne soupçonnent pas l'ambition de Richard et qu'ils le croient désintéressé dans ses vues. Ils auraient peur d'un ambitieux, ils iront au-devant d'un homme modeste qui commencera par refuser leurs propositions. Il faut donc que Gloster se fasse prier et qu'il repousse, pendant quelque temps, ce qu'il désire le plus au monde, le trône d'Angleterre. Il est prêt à prendre le langage et l'attitude qui conviennent le mieux à la situation, et les rôles sont distribués entre lui et Buckingham. Celui-ci, au nom du peuple, presse son complice d'accepter la couronne; Gloster s'en défend, au nom de son repos et de ses habitudes religieuses. Il a eu soin de se présenter aux bourgeois entre deux évêques avec lesquels il paraissait s'entretenir, il s'est laissé surprendre, un livre de prières à la main, et il baisse les yeux avec une sainte humilité quand on lui demande de consentir à régner. Il n'est occupé que du service de Dieu, il ne se sent pas la force nécessaire pour gouverner, il avoue son incapacité et sa faiblesse; d'ailleurs, il y a un souverain légitime. Il n'est donc point nécessaire d'en chercher un autre. Richard ne se défend que pour mieux se faire prier et Buckingham fait semblant d'avoir besoin de toute son éloquence pour le convaincre. « Hélas ! s'écrie Gloster hypocritement, pourquoi voulez-vous m'imposer le fardeau de tant de soucis? Je ne suis pas fait pour le trône

et la grandeur. Je vous en conjure, ne vous offensez pas de mon refus ; je ne puis ni ne veux accéder à votre demande. » Il finit cependant par céder, comme s'il était vaincu par les sollicitations pressantes de ses concitoyens, et il leur dit, en poussant un profond soupir : « Mon cousin Buckingham, et vous, hommes prudents et graves, puisque vous voulez absolument m'imposer le fardeau des grandeurs, il faut bien que je me résigne à le porter ; mais si la noire calomnie, le reproche odieux sont la conséquence de la violence que vous me faites, cette violence même sera ma justification et me lavera de toute tache et de tout blâme qui pourraient en résulter pour moi. Car Dieu sait, et vous pouvez voir vous-mêmes combien tout ceci était loin de mes désirs[1]. »

Gloster trompe ainsi tous ceux qu'il a besoin de séduire, femmes, frères, parents, grands seigneurs et bourgeois. Le public seul n'est pas trompé, parce qu'il connaît d'avance les intentions secrètes du protecteur. On peut même dire qu'il les connaît trop bien. Shakspeare nous révèle trop souvent la pensée de ce personnage, sous forme de monologue. Il lui fait tracer en quelque sorte le programme de chaque période de sa vie avant de nous exposer ses actions, et il nous apprend ainsi d'un seul coup et brusquement ce qu'il nous serait plus agréable de découvrir peu à peu, en suivant la marche progressive du drame. Le monologue excellent pour peindre les hésitations de l'âme, la lutte des sentiments contradictoires, perd une partie de son mérite quand il n'est plus qu'une confidence brutale faite par le héros aux spectateurs, l'annonce des scènes qui vont se succéder, et l'ex-

1. *King Richard the third*, act. III, sc. 7.

posé de quelques desseins arrêtés depuis longtemps. On se parle à soi-même quand on est ému, quand on est sollicité en sens contraire par des motifs également puissants; on le fait moins quand on est décidé. Il n'est pas non plus très-naturel qu'un personnage fasse avec cynisme les honneurs de lui-même, qu'il s'attribue les sentiments les plus bas et qu'il dévoile toutes les mauvaises pensées qui se cachent au fond de son âme. Il y a des choses qu'on ne se dit pas tout haut, des idées qu'on ne s'exprime pas, qu'on ne ramène pas à une forme précise et qu'on laisse dans le vague, par une sorte de pudeur instinctive.

Gloster déchire tous les voiles et se confesse sur la scène. Il épargne ainsi toute besogne à l'esprit du public, il porte sur ses propres actions le jugement qui doit être celui des spectateurs intelligents, et il nous indique, ce qui n'est guère vraisemblable, tous les motifs que nous avons de le mépriser. « Je fais le mal, dit-il quelque part, et je suis le premier à jeter les hauts cris. Je mets sur le compte des autres les méchants tours que je trame dans l'ombre. — J'habille ma scélératesse de sentences prises dans les livres sacrés, et j'ai l'air d'un saint quand j'agis le plus en démon [1]. » Nous aimerions mieux que cela ne nous fût pas dit. Nous le voyons et nous le verrons assez, dans la suite de la tragédie, sans qu'il soit nécessaire que le coupable s'accuse. Il y a même un contraste choquant entre la brutalité des aveux de Gloster et la finesse dont il fait preuve pour atteindre son but. Un homme si habile, si habitué à dissimuler avec les autres, n'est pas si sincère avec lui-même; dans la soli-

1. *King Richard the third*, act. I, sc. 3.

tude, il garde quelque chose de la prudence qui dirige ses actions et, s'il a trop d'esprit pour ne pas connaître toute sa scélératesse, ce n'est pas là du moins un sujet dont il s'entretienne volontiers.

Gloster est le modèle de ces monstres que Shakspeare mettra plus tard sur la scène ; il précède Iago, Régane et Edmond. Le trouvant dans l'histoire, le poëte a osé le reproduire dans des œuvres de pure imagination. Peut-être, sans cet exemple historique, aurait-il reculé devant la peinture d'une perversité si profonde et si rare[1].

Le crime doit être puni sur cette terre : c'est la loi morale de la tragédie anglaise, à laquelle Shakspeare se conforme toujours. Richard III reçoit sa punition. La nuit qui précède sa dernière bataille, pendant qu'il dort dans sa tente, les ombres des victimes qu'il a égorgées, du prince de Galles, de Henri VI, de Clarence, de Rivers, de Grey, de Vaughan et de Hastings, les ombres des deux enfants de son frère Édouard, de la reine Anne et de Buckingham, lui apparaissent et le maudissent : « Désespère et meurs, lui crient-elles l'une après l'autre, tandis qu'elles annoncent leur protection et la victoire au comte de Richmond. » La tragédie classique aurait envoyé un songe à Richard, et celui-ci l'aurait raconté, comme Athalie, avec toutes les angoisses du souvenir. Mais le drame anglais parle aux yeux. Ici le rêve est matérialisé. Au lieu d'écouter un récit, on voit sur la scène les ombres vengeresses et on entend les paroles qu'elles prononcent. Richard se réveille en sursaut, les membres couverts d'une sueur glacée. Pour la première fois, il éprouve un sentiment de crainte qui ressemble au re-

1. Voir sur le caractère de Richard III les belles réflexions de M. Guizot, *Shakspeare et son temps*. Paris, Didier.

pentir, et il ressent les tortures d'une conscience qui jusque-là avait été silencieuse. Cette intelligence si sûre d'elle-même, qui a vaincu tous les obstacles qu'elle a rencontrés, se trouble à la fin sous l'aiguillon du remords. Le tyran dont le regard était si lucide et la main si ferme ne distingue plus ce qui se passe ni au dedans de lui-même ni autour de lui. Des paroles entrecoupées sortent de ses lèvres au hasard, sans suite et sans ordre, comme ses pensées.

« Donnez-moi un autre cheval, s'écrie-t-il en se réveillant — bandez mes blessures — ayez pitié de moi, Jésus ! — Doucement ! Ce n'était qu'un rêve ! — O lâche conscience, combien tu me fais souffrir ! — Ce flambeau jette une lueur bleuâtre. Il est maintenant minuit passé, des gouttes de sueur glacée couvrent ma chair tremblante. Eh bien ! ai-je peur de moi-même ? Il n'y a que moi ici...... (Je supprime ici quelques subtilités qui gâtent ce monologue.) Insensé, ne te flatte pas ! Ma conscience a mille voix différentes, chacune d'elles me fait le récit d'une action différente, et chaque action me condamne comme traître. Le parjure, le parjure au premier chef, le meurtre, le meurtre cruel, dans ce qu'il a de plus féroce, tous les crimes enfin, tous commis à tous les degrés, se pressent à la barre et crient : Coupable ! coupable ! Il ne me reste que le désespoir. — Il n'y a pas une créature qui m'aime et, si je meurs, aucune âme n'aura pitié de moi. — Et pourquoi en aurait-on, puisque moi je ne trouve en moi aucune pitié pour moi-même [1] ? »

En face du danger, Richard retrouve son énergie. Il

1. *King Richard the third*, act. V, sc. 2.

s'étourdit en haranguant ses soldats et en leur montrant l'ennemi. « La conscience, leur dit-il, est un mot à l'usage des lâches, inventé pour en imposer aux forts. Qu'un bras vigoureux soit notre conscience! que nos épées soient notre loi ! » Il se bat, en effet, intrépidement, mais il est vaincu et tué. Le poëte, comme l'historien, lui accorde, malgré ses crimes, la mort du soldat sur le champ de bataille, au lieu du supplice ignominieux qu'il aurait mérité. Cette mort, d'ailleurs, est cruelle, parce qu'il la voit venir, et qu'il sait qu'il n'y a aucun moyen de l'éviter. C'est un moment d'angoisse inexprimable, qui peut servir d'expiation, que celui où Richard, dont le cheval a été tué, voit fondre sur lui des cavaliers contre lesquels il ne peut plus se défendre, et, cherchant des yeux une autre monture, pousse ce cri fameux : « Mon royaume pour un cheval! »

C'est aussi un tyran que cet Henri VIII qui a fait mourir deux de ses femmes et mettre à mort 60,000 de ses sujets; mais c'est un prince habile et un grand politique. Shakspeare, du reste, en le choisissant pour le héros d'un de ses drames historiques, ne pouvait parler de lui librement, puisqu'il faisait jouer sa pièce devant la reine Élisabeth. Aussi ne l'a-t-il pas compté parmi les mauvais rois, et garde-t-il le silence sur ses crimes. La réserve qui lui était imposée par les circonstances l'a empêché d'étudier à fond ce caractère dont il connaissait probablement les côtés faibles; il se contente de l'esquisser, sans entrer dans une de ces études de mœurs qu'il pousse si loin lorsqu'il s'agit d'une époque et de personnages moins rapprochés de lui.

Sa flatterie ne consiste pas, comme celle des poëtes de cour, à louer ce qui n'est pas digne d'éloges; il n'at-

tribue à Henri VIII aucune qualité qui ne soit réelle. On ne reconnaît qu'il écrit, devant la fille et l'héritière du roi, qu'à la prudence discrète avec laquelle il évite de parler des violences qui ont été commises sous son règne. Il y a même chez lui plus de hardiesse qu'on ne devait en attendre d'un sujet d'Élisabeth et que n'en aurait eu à coup sûr un sujet de Louis XIV, s'il avait eu à parler de Louis XIII. Quoique Shakspeare entoure de respect la personne royale, et, pour mieux la ménager, la relègue au second plan, il n'en touche pas moins à deux questions très-délicates, au gouvernement du cardinal Wolsey et au divorce du monarque. Il ne laisse pas ignorer le mal qui s'est commis, au nom du souverain, sous l'administration d'un premier ministre qui dilapidait les finances et accroissait sa fortune personnelle aux dépens des particuliers. En réalité, les fautes du cardinal, que le poëte relève énergiquement, remontent jusqu'au prince absolu qui les couvre de sa faveur.

Dans la question du divorce, plus grave encore, Shakspeare ne craint pas de donner le beau rôle à la reine, de la présenter comme une victime, de peindre sa vertu et sa douleur qui accusent le roi et de la récompenser par des rêves qui lui promettent le ciel en échange des souffrances injustes qu'elle a endurées ici-bas. Sans doute Henri VIII est disculpé de toute intention mauvaise par les scrupules que lui inspire son mariage avec la veuve de son frère. C'est sur Wolsey que retombe l'odieux du divorce. Mais il n'en a pas moins éloigné de son lit et fait mourir une sainte.

Shakspeare fait passer ces vérités à la faveur des louanges dont il comble Anne de Boleyn, et surtout des prédictions brillantes dont il entoure le berceau d'Élisabeth,

Celle-ci ne pouvait rien trouver de répréhensible dans une pièce qui se termine par ce dithyrambe en son honneur.

« Cette royale enfant, dit Cranmer, en présentant au roi la fille d'Anne de Boleyn, quoique encore au berceau, promet cependant dès maintenant à ce pays mille et mille bénédictions que le temps mûrira. Elle sera (mais peu de ceux qui vivent aujourd'hui pourront contempler cette vertu), elle sera un modèle pour tous les princes de son temps et pour tous ceux qui lui succéderont. La reine de Saba n'a jamais été plus avide de sagesse et de belles vertus que ne le sera cette âme pure. Toutes les grâces souveraines dont se compose le caractère des personnes puissantes comme celle-ci, et toutes les vertus qui suivent la bonté seront encore doublées en elle. La vérité la nourrira, les pensées saintes et célestes l'inspireront. Elle sera aimée et elle sera crainte. Les dieux la béniront. Ses ennemis trembleront, comme un champ d'épis battus, et pencheront leur tête avec tristesse. Le bien grandira avec elle. Pendant les jours de son règne, chacun mangera en sûreté, dans sa propre vigne, ce qu'il aura planté et chantera à tous ses voisins les chants joyeux de la paix. Dieu sera véritablement connu, et ceux qui vivront autour d'elle apprendront à suivre les voies parfaites de l'honneur[1]. »

Sans entrer dans aucune discussion de textes ni de dates, je suis de ceux qui pensent, d'après ce passage et à cause de l'art avec lequel le caractère de Henri VIII est présenté, que cette pièce a été écrite du vivant d'Élisabeth, et non point sous le règne de Jacques Ier. Tout ce qui concerne ce prince me paraît avoir été ajouté, peut-

1. *King Henri VIII*, act. v, sc. 5.

être même par une main qui n'est pas celle de Shakspeare et qui serait plutôt celle de Ben Jonson, pour une des représentations auxquelles assistait le fils de Marie Stuart. En l'absence de tout document formel, on en est réduit sur ce point à de simples conjectures. Je tire les miennes de l'esprit même du drame, et je suis convaincu que Shakspeare aurait étudié plus complétement la vie de Henri VIII, s'il n'avait été retenu par la crainte de déplaire à son héritière. Sous Jacques Ier, il n'aurait pas été arrêté par les mêmes scrupules et il n'aurait peut-être pas fait non plus un éloge aussi pompeux d'Élisabeth.

CHAPITRE QUATRIEME.

Des caractères historiques que Shakspeare a le mieux étudiés. — Henri IV. — Moyens que ce prince emploie pour arriver au trône. — Sa conduite quand il est devenu roi. — Henri V, le type le plus important des drames de Shakspeare. — Sa simplicité et sa grandeur d'âme. — Sa gaieté et son héroïsme. — Sa ressemblance avec le poëte. — Mélange du comique et du tragique dans le drame anglais. — Henri V et Falstaff.

I

Nous arrivons maintenant aux deux caractères historiques que le poëte a tracés avec le plus de complaisance, et qui ont inspiré le plus de réflexions aux critiques. Ce sont Henri IV et Henri V, les meilleurs rois qu'il ait mis en scène, sans parler de Henri VII qu'il ne fait que nous montrer, à la fin de *Richard II*, et dont il n'étudie pas le règne.

L'histoire de Henri IV commence dès les premières scènes de *Richard II* et le poëte la continue jusqu'à sa mort. Ce roi futur n'est encore, lorsque Shakspeare s'occupe de lui pour la première fois, qu'un prince du sang, que lord Bolingbroke, duc de Hereford, cousin du souverain. Il s'élèvera au trône par son adresse, par son habileté à tirer parti des événements, mais aussi, il faut le dire, par les fautes de ses adversaires et par son propre mérite. Shakspeare, sans justifier son usurpation, la lui pardonne en faveur de ses grandes qualités, et en explique

les causes impartialement. Dès que ce petit-fils d'Édouard III entre en scène, il gagne à lui tous les cœurs et il éclipse le faible Richard II. Assisté de son père Jean de Gand, le plus brave et le plus célèbre des frères du prince Noir, il se présente avec le costume et l'attitude d'un chevalier, il accuse de trahison Thomas Mowbray, duc de Norfolk, et, suivant l'usage de la chevalerie, il est prêt à soutenir son accusation les armes à la main. Quand il va combattre, il y a dans son langage un rare mélange de dignité, de sensibilité et d'énergie. « Prenons solennellement congé de nos amis, dit-il à son adversaire, et faisons-leur affectueusement nos adieux. » Puis il ajoute : « Je ne suis pas malade, bien que j'aie affaire à la mort. Tout au contraire, je suis jeune, plein de vigueur et j'ai du plaisir à vivre. » Mais le roi ne peut se résoudre à laisser commencer le combat qu'il avait d'abord autorisé, il le défend et il condamne à l'exil les deux combattants. Bolingbroke s'éloigne, avec douleur, de son vieux père qu'il ne reverra plus et d'une patrie qui lui est aussi chère que la vie. « Adieu donc, Angleterre, s'écrie-t-il en partant, adieu, terre chérie, toi ma mère, ma nourrice, toi qui me portes encore sur ton sein maternel. En quelque lieu que je dirige mes pas, il est une chose dont je pourrai me vanter, c'est d'être toujours, quoique banni, un véritable Anglais [1]. » Il tient parole, et sur la terre étrangère, il ne cesse de penser à son pays.

Mais d'autres malheurs viennent l'atteindre : son père meurt et ses biens sont confisqués par Richard II. Alors commence le rôle politique qui doit le faire monter sur le trône. On a commis à son égard une injustice ; il avait besoin d'un motif pour revenir en Angleterre, on le lui

1. *King Richard the second*, act. v, sc. 2.

fournit. Peut-être nourrissait-il déjà auparavant des projets ambitieux, peut-être sa popularité croissante avait-elle été la cause de sa disgrâce. Le roi avait remarqué, non sans jalousie, qu'il était poli et insinuant avec le peuple, qu'il saluait les moindres artisans et qu'il ne passait pas devant une marchande d'huîtres sans s'incliner. Quoi qu'il en soit, il saisit avec empressement l'occasion qui se présente à lui de revendiquer ses droits; prétextant le désir de se faire rendre justice, et appelé par les mécontents, il débarque sur les côtes de la Grande-Bretagne, où il est reçu par une grande partie de la noblesse et surtout par la puissante famille des Percy, dont le chef est le comte de Northumberland. Il sait qu'il ne peut pas compter sur la bienveillance de Richard II, et c'est à main armée qu'il réclame l'héritage de son père.

Quoique proscrit et dépouillé de ses biens, il reçoit les hommages des grands seigneurs anglais avec la dignité et la confiance d'un souverain futur. « Soyez les bienvenus, milords, leur dit-il; je n'ai à vous offrir que de stériles remercîments. Mais le moment viendra où, devenu plus riche, je pourrai dignement récompenser votre zèle et vos efforts. » Aussitôt il entre en campagne et il marche contre le roi, auquel il ne veut pas laisser le temps de rassembler ses forces. Il ne rencontre aucune résistance sérieuse; il commence par demander à être remis en possession de ses domaines; puis, tout en protestant de son dévouement, il s'empare de la personne royale, et il obtient, sans paraître exercer de violence, que le faible monarque abdique en sa faveur. C'est une usurpation sans doute; mais, telle que la présente Shakspeare, c'est une usurpation atténuée par les circons-

tances, provoquée par une injustice et rendue presque nécessaire par l'incapacité de Richard II.

Bolingbroke met très-habilement de son côté l'apparence du droit; il se présente au nom du principe sacré de l'hérédité, il ne réclame que ce qui lui est dû, et, s'il obtient davantage, il veut le recevoir publiquement, comme un don qui lui est fait et non comme une concession qu'il arrache par la force. Au milieu de l'assemblée des seigneurs, on vient lui annoncer que Richard, de sa pleine volonté, l'adopte pour héritier et remet le sceptre entre ses mains. Puis, comme quelques doutes s'élèvent sur la sincérité de cette abdication : « Faites venir Richard, s'écrie-t-il, afin qu'il abdique aux yeux de tous; de cette manière, aucun soupçon ne pourra s'attacher à nos actes. » Le nouveau roi tient à légitimer son pouvoir aux yeux du peuple. Arrivé au trône par des moyens qui ne sont pas toujours honnêtes, il dissimule soigneusement la part qu'il a prise à sa propre élévation, pour ne laisser voir que la nécessité qui l'oblige à régner et la violence qui lui est faite en quelque sorte par les événements. Il ne lui suffit pas d'exercer l'autorité, il faut encore que cette autorité paraisse juste et qu'elle soit sanctionnée par l'opinion. La meilleure manière, du reste, de faire oublier jusqu'à l'apparence de l'usurpation, c'est de remplir si bien les fonctions de roi, que nul ne soit tenté de regretter le prince légitime.

Bolingbroke, à cet égard, joue admirablement son rôle. Dès qu'il a mis le pied sur le sol de l'Angleterre, il agit en roi, et il déploie toutes les qualités qui manquent à Richard II. Aussi résolu que son prédécesseur est timide, il ne perd pas un jour pour entrer en campagne; il décide tout de suite en sa faveur la question de

la supériorité des forces; il réforme les abus et il poursuit sans pitié tous ceux qui ont profité de la faiblesse du monarque régnant pour piller l'État. Il condamne à mort Bushy et Green, les favoris de Richard, dont le peuple demande depuis longtemps la tête; il ne le fait pas néanmoins avec passion, il conserve vis-à-vis d'eux les formes de la justice et il expose publiquement les raisons qui lui font un devoir de les frapper. Il ne se venge pas; il punit et il prend le peuple à témoin de la nécessité de cette punition.

La fermeté est un des traits les plus marqués du caractère de Henri IV. Il n'hésite pas à faire ce qu'il croit utile et il atteint ainsi à coup sûr le but qu'il s'est proposé. Mais, quoique ferme ou plutôt parce qu'il est ferme, il n'est pas cruel. Son énergie le préserve de ces cruautés que commettent souvent, par peur, les princes faibles. Il sait au contraire pardonner à propos, témoigner de l'indulgence aux coupables qui peuvent se repentir et respecter l'indépendance d'un adversaire qu'il sait honnête. Il fait grâce de la vie à son cousin Aumale, qui a voulu le tuer, et il ne punit pas l'évêque de Carlisle d'avoir défendu, dans le conseil des lords, l'inviolabilité de Richard II. « Carlisle, voici ton arrêt, lui dit-il; Choisis quelque pieuse retraite, en outre de celle que tu possèdes, et vas-y passer le reste de tes jours. Pourvu que tu vives en paix, tu mourras sans être inquiété ; car, bien que tu te sois montré mon ennemi, j'ai vu briller en toi de glorieuses étincelles d'honneur[1]. »

A tout prendre, Henri IV, si on lui pardonne la manière dont il s'est emparé du pouvoir, est un excellent roi, fort habile politique, qui gouverne très-bien son

1. *King Richard the second*, act. v, sc. 6.

royaume, et qui rend à la couronne d'Angleterre le prestige que lui avait fait perdre Richard II. M. Gervinus, qui cherche au fond des conceptions de Shakspeare une intention philosophique, croit que le poëte a voulu prouver par le développement de ce caractère une thèse qu'il avait déjà soutenue dans *Henri VI*, à savoir, la lutte du mérite et du droit. Richard a pour lui le droit, le principe d'hérédité et la possession; Henri IV, le mérite. Shakspeare, qui est très-occupé, dit le critique allemand, à cette époque de sa vie, du contraste qu'offrent dans le monde la réalité et l'apparence, après avoir étudié cette idée sur la scène comique, la poursuit à travers l'histoire et en retrouve ici une application frappante. En juge impartial, il plaide alternativement la cause des deux adversaires, il défend d'une part l'inviolabilité des droits anciens et de l'autre le privilége du génie. Mais entre ces deux principes hostiles son choix n'est pas douteux. Malgré le plaidoyer qu'il place dans la bouche de l'évêque de Carlisle, il ne croit pas à l'inviolabilité, si elle n'est soutenue par le talent et par la vertu. Il n'y a de personne inviolable que celle qui accomplit ses devoirs, et le roi qui les oublie perd par sa négligence le caractère sacré que lui confère son rang. Telle est, suivant M. Gervinus, la doctrine révolutionnaire du poëte. Aussi prend-il parti pour Henri IV qui, sans pouvoir prétendre au trône, mérite de s'y asseoir, contre Richard II qui, l'ayant reçu de ses ancêtres, ne mérite pas de le conserver. Si l'héritier de la royauté n'a aucune des qualités qu'elle exige, il déchoit de son rang par ce seul fait, et le citoyen qui les possède toutes en devient digne [1].

1. Gervinus, *Shakspeare*, t. II.

Cette situation aboutit en général à une révolution par laquelle le peuple, éclairé sur ses vrais intérêts et usant de son droit d'être bien gouverné, choisit celui qu'il croit le plus capable de régner. C'est ainsi que Bolingbroke est élu par la voix populaire. L'attitude des habitants de Londres, quand le roi déchu et le roi nouveau entrent dans la ville, témoigne assez de leur mépris pour le premier et de la confiance que leur inspire le second. C'est ce passage fameux qui renferme, au dire de M. Gervinus, la pensée de Shakspeare.

LE DUC D'YORK.

Le duc, le grand Bolingbroke, monté sur un ardent et fougueux coursier, qui semblait connaître les pensées ambitieuses de son cavalier, s'avançait d'un pas lent, mais majestueux, pendant que toutes les langues criaient : « Dieu te protége, Bolingbroke ! » Vous auriez cru que les fenêtres elles-mêmes parlaient, tant était grande la foule avide des visages jeunes et vieux qui, à travers les châssis, dardaient leurs regards curieux sur sa personne. On eût dit que toutes les murailles, chargées de personnages comme une tapisserie, criaient en même temps : « Que Jésus veille sur toi ! Sois le bienvenu, Bolingbroke ! » Tandis que lui se tournait à droite et à gauche, la tête nue, s'inclinant plus bas que le cou de son orgueilleux coursier, et répondait : « Je vous remercie, mes concitoyens. » Et c'est ainsi qu'il continuait sa route.

LA DUCHESSE D'YORK.

Hélas ! Et le malheureux Richard, comment marchait-il pendant ce temps ?

LE DUC D'YORK.

De même qu'au théâtre les yeux des hommes, lorsqu'un acteur aimé du public quitte la scène, ne se portent qu'avec distraction sur celui qui lui succède, et qu'on trouve son babil ennuyeux, de même, et avec plus de mépris encore, les yeux du peuple se chargeaient de dédain à la vue de Richard. Per-

sonne ne lui criait : « Dieu vous protége ! » Aucune bouche joyeuse ne lui souhaitait la bienvenue dans son royaume ; mais on jetait de la poussière sur sa tête sacrée ; et il la secouait avec une douleur si gracieuse, on voyait si bien sur son visage lutter les pleurs et le sourire, qui témoignaient de sa tristesse et de sa patience, que si Dieu n'avait pas, pour quelque grand projet, endurci le cœur des hommes, ils se seraient par force attendris, et la barbarie elle-même aurait eu pitié de lui[1].

Le poëte est plus sensible que le peuple anglais ; il a pitié de Richard II, mais, comme le peuple, il lui préfère Bolingbroke.

Je ne nie pas que la théorie libérale que M. Gervinus attribue à Shakspeare et qui l'entraîne à des considérations politiques sur la révolution de 1848, ne résulte de la pièce de Richard II. Mais elle est bien plus présente à la pensée du critique qu'elle ne l'a jamais été à celle du poëte. Le critique poursuit, en effet, des idées générales, tandis que le poëte peint des sentiments. Shakspeare ne se propose pas d'avance de démontrer la supériorité du mérite sur le droit par une argumentation en règle ; seulement il touche par le côté historique et tragique à cette grande question, il jette çà et là quelques aperçus lumineux qui l'éclairent, et, si l'on veut rester dans la vérité, il faut dire non pas qu'il a écrit sa pièce pour soutenir une thèse, mais que sa pièce peut être invoquée à l'appui de cette thèse. Le génie poétique ne s'astreint pas à la marche rigoureuse du raisonnement. Il y a cent passages, dans *Richard II*, qui n'ont aucun rapport avec l'idée qu'y découvre le savant critique.

Shakspeare ne s'explique même pas sur certains faits de la vie de Bolingbroke, et, bien loin d'avoir conçu ce

1. *King Richard the second*, act. v, sc. 2.

caractère en vue d'une théorie, il le développe d'après les données que lui fournit l'histoire. Il accepte certains événements dont il n'a pas trouvé la clef, il les expose avec fidélité, sans chercher à les rattacher, je ne dirai pas à un principe fondamental, mais même à un type qu'il aurait choisi. Il ne nous dit pas, par exemple, il ne nous laisse même pas deviner pourquoi Bolingbroke, au commencement de l'action, a provoqué le duc de Norfolk et il ne nous apprend pas quel est celui des deux combattants qui lui paraît avoir raison. Ce caractère politique est une énigme, répond M. Gervinus ; attendez, vous en trouverez la solution au dernier acte de *Henri IV*. Sans doute la fin de l'œuvre nous révèle quelques mystères curieux, mais elle ne jette aucun jour sur certains détails que le poëte n'a pas inventés, qu'il n'était pas libre de choisir, et qu'il présente en historien, sans les commenter ni les approfondir. Il fait ici ce qu'il a fait souvent dans ses comédies. Quand un fait lui est donné, et qu'il ne sait ni ne devine pourquoi il s'est passé, il le prend, l'enregistre, comme un renseignement authentique, et ne s'inquiète de le mettre d'accord ni avec les caractères ni avec les situations. Il aime, en général, à découvrir la logique des événements, mais il ne s'abstient pas de les raconter quand elle lui échappe.

N'oublions pas, en lisant ses drames historiques, qu'il suit la chronique, comme il a suivi ailleurs les nouvelles italiennes, et que son imagination, enchaînée par la réalité, ne peut combiner librement et savamment toutes les parties de l'œuvre, comme le croit la critique allemande. Il n'a pas été le maître d'expliquer toutes les actions de Bolingbroke, car il y en a qui sont inexplicables. Ce qui est vrai et ce que M. Gervinus remarque

avec raison, c'est que ce caractère de roi politique est un des plus intéressants et des plus profonds qu'ait tracés Shakspeare.

Il en a mis en relief toutes les grandes qualités; mais il n'en a pas non plus, il faut le dire, dissimulé les défauts. Ce penseur, qui croit à la supériorité du mérite sur la naissance et qui se plaît à montrer qu'il est juste qu'un prince incapable soit remplacé par un prince habile, convient en même temps qu'un tel résultat ne s'obtient pas sans quelque perfidie et sans violence.

L'abdication forcée et l'humiliation publique de Richard II ne sont que le prélude d'un acte sanglant qui doit être commis au profit de Henri IV. Le nouveau roi n'est pas sûr de sa couronne tant que vivra l'ancien; il ne veut cependant pas le tuer, mais il laisse tomber avec intention une de ces paroles qui donnent la mort quand elles sont recueillies par un séide. « Ne trouverai-je pas un ami qui me délivrera de cette crainte vivante? » s'est-il écrié devant Exton. Exton comprend ce que désire son maître et va poignarder Richard. Voilà les fruits ordinaires de l'ambition, pour lesquels le mérite même n'est pas une excuse suffisante. On aspire au pouvoir, on est digne d'y arriver, et, quand on s'en est emparé, on s'en sert bien, mais il a fallu laisser sur sa route quelques victimes, et, quoi qu'on fasse, la fin ne justifie pas les moyens. L'ambitieux lui-même le sent et en souffre, s'il a l'âme généreuse.

Aussi, Shakspeare, qui a donné, après tout, à Bolingbroke de grands sentiments, lui attribue-t-il des remords et une sorte de tristesse qui pèse sur toute sa vie depuis l'assassinat de Richard. Il a souhaité le meurtre sans

l'ordonner, et, une fois qu'il est accompli, il en a horreur. « Exton, je ne te remercie pas. Ta main fatale a commis un acte dont la honte planera sur ma tête et sur cette terre illustre. » Et comme Exton répond : « Sire, c'est d'après le désir exprimé par vous-même que j'ai agi, » il ajoute : « Ceux qui ont besoin du poison n'aiment pas pour cela le poison, et je ne t'aime pas non plus. Vivant, je souhaitais sa mort; assassiné, je l'aime et je hais le meurtrier[1]. » Depuis ce temps, Henri IV exerce noblement l'activité de son esprit, il remplit, avec une conscience sévère, ses devoirs de roi, mais il a perdu le bonheur. Il a désiré le pouvoir, mais il est puni d'avoir voulu l'acquérir, même au prix du crime, par les soucis que lui causent les souvenirs du passé et les inquiétudes du présent. Sa physionomie naturellement grave s'assombrit chaque jour davantage, et porte l'empreinte des vives préoccupations qui l'assiégent. Il a un fils dont la vie déréglée l'inquiète; il voit se former autour de lui une coalition des barons anglais, qui, après l'avoir porté au trône, ne sont pas contents des récompenses qu'ils ont obtenues. Il voudrait faire une croisade, afin de se laver de ses fautes; mais chaque fois qu'il veut partir, des obstacles imprévus le retiennent et il consume son existence en luttes stériles ou en projets qui ne se réalisent pas.

L'état moral de cette âme troublée est peint par le poëte dans un de ces monologues qui lui servent à nous faire pénétrer jusqu'au fond de la conscience humaine. Henri IV accablé de fatigue et de soucis ne peut dormir et il invoque le sommeil : « Combien de milliers de mes

1. *King Richard the second*, act. v, sc. 6.

plus pauvres sujets dorment en ce moment! O sommeil, aimable sommeil, doux soutien de la nature, comment t'ai-je assez effrayé pour que tu ne veuilles plus fermer mes paupières et plonger mes sens dans l'oubli? Pourquoi, sommeil, aimes-tu mieux dormir dans des huttes enfumées, t'étendre sur des grabats incommodes et trouver le calme au milieu du bourdonnement des insectes nocturnes, plutôt que dans les chambres parfumées des grands, sous des dais magnifiques et bercé par les sons de la plus douce mélodie? Dieu stupide, pourquoi te caches-tu avec les misérables dans des lits nauséabonds, et abandonnes-tu la couche royale, comme si c'était la boîte d'une horloge ou la cloche d'un beffroi?... Peux-tu, ô sommeil partial! accorder ton repos au mousse suspendu pendant la tempête au haut du mât, et le refuser au roi pendant la nuit la plus calme et la plus silencieuse, malgré tous les moyens et toutes les ressources dont il dispose? Eh bien! heureux celui qui se couche sur la dure! Plus de repos pour la tête qui porte une couronne!... [1] » Ce n'est pas là simplement, comme on pourrait le croire au premier abord, une déclamation sur le sommeil. Lorsque Shakspeare développe une idée philosophique, même commune, on sent qu'elle lui est venue de la force de sa réflexion, et que, si elle a été exprimée par d'autres déjà, il l'a néanmoins trouvée seul et rendue avec une sincérité d'émotion qui nous la fait paraître nouvelle.

Bolingbroke n'est pas heureux, quoiqu'il ait atteint le but de son ambition. La possession du trône l'expose à de nombreuses souffrances. Les unes lui viennent des

1. *Second part of king Henry IV*, act. III, sc. 1.

événements, les autres, et ce sont les plus fortes, lui viennent de lui-même et de l'amertume de ses propres pensées. Il a d'abord à soutenir une lutte terrible contre les grands seigneurs Son énergie et son activité ne lui font pas défaut en face du danger. Avec autant d'audace et de promptitude qu'il en a mis à poursuivre Richard II, il combat les rebelles, les attaque isolément et les détruit. Douglas, le plus vaillant baron de l'Écosse, Hotspur, la gloire de l'Angleterre, le Gallois Glendower et Northumberland, chef des Percy, sont successivement vaincus par lui. Mais ces victoires elles-mêmes sont douloureuses et amènent avec elles de tristes souvenirs.

Henri est trop habitué à réfléchir sur les événements pour ne pas s'en retracer toutes les vicissitudes. Plus il pense aux changements dont il a été témoin, plus il est pénétré du néant de la vie humaine. Qu'est-ce que l'ambition et l'amour de la gloire? Qu'est-ce même que les sentiments les plus chers et en apparence les plus solides? L'homme n'est-il pas le jouet du sort, et tout en croyant se gouverner lui-même, n'obéit-il pas à la loi mystérieuse d'une destinée plus forte que lui? « Si l'on pouvait voir, se dit Bolingbroke, les jeux bizarres du destin et la fortune remplir de liqueurs diverses la coupe inconstante de la vie, oh! si cela pouvait se voir, le plus heureux jeune homme, en jetant un regard sur la route qui lui reste à parcourir, à l'aspect des périls passés, des chagrins à venir, fermerait le livre et s'assoirait attendant la mort[1], » La conclusion de cet homme si actif, qui a été le seul ouvrier de sa fortune, c'est que, si l'on savait, si

1. *Second part of king Henry IV*, act. III, sc. 1.

l'on pouvait percer l'obscurité du temps, on ne se donnerait pas tant de peine pour atteindre le but qu'on poursuit, on n'en poursuivrait même aucun et l'on s'abandonnerait au hasard des événements, bien sûr que tout a une fin et que rien ne se réalise complétement ni ne dure en ce monde. « Il y a dix ans à peine, ajoute-t-il, que Richard et Northumberland, amis intimes, s'asseyaient à la même table, et deux années plus tard ils étaient en guerre. Il y a tout au plus huit ans que ce Percy était l'homme le plus avant dans mes affections ; il travaillait pour moi comme un frère, et mettait à mes pieds son dévouement et sa vie. » Ces amis d'hier sont des ennemis aujourd'hui et se cherchent pour se tuer. Quelle source de réflexions amères pour un roi qui pense et qui sent fortement comme Henri IV !

La nouvelle de sa dernière victoire lui est apportée au moment même où il va mourir, et il voit encore dans cette circonstance une nouvelle preuve de la misère humaine. « Pourquoi donc, s'écrie-t-il, pourquoi donc est-ce que je me trouve mal à ces heureuses nouvelles? Faut-il que la fortune n'arrive jamais les deux mains pleines[1] ? » Il n'a pu, d'ailleurs, réaliser qu'une partie de ses rêves, et il voit partout les limites que la nature a fixées aux facultés et à la volonté de l'homme. Il avait résolu d'entreprendre une croisade, un pèlerinage en terre sainte, afin de se laver de la mort de Richard II, et il meurt avant d'avoir pu partir pour Jérusalem. Qu'est-ce donc que la vie et combien les plus forts d'entre nous ne sont-ils pas impuissants !

Le trait le plus remarquable du caractère de Boling-

1. *Second part of king Henry IV*, act. IV, sc. 4.

broke, c'est cette alliance d'un esprit méditatif, qui n'est pas dupe de l'apparence des choses et qui tend sans cesse à des conclusions philosophiques, et d'une infatigable activité qui, connaissant tous les obstacles et l'inutilité des efforts, n'en poursuit pas moins sa route, sans faillir. Le même homme est rarement un penseur et un homme d'action. Bolingbroke ne cesse pas d'agir en roi, quand il pense en philosophe ; il soutient son rôle jusqu'au bout, et il pourrait dire à son fils, comme Auguste : « N'ai-je pas bien joué la comédie ? »

L'énigme de sa vie ne se devine que dans les entretiens où il fait une sorte de confession générale, pour l'instruction de son successeur. Il avoue qu'il a sans cesse veillé sur ses actions, qu'il n'a jamais cédé à un entraînement irréfléchi, et que, de propos délibéré, il a tenu la conduite qu'il croyait la plus propre à lui concilier la faveur populaire. Il a vécu en politique savant et prévoyant. Il ne prodiguait pas sa présence, il ne se mêlait pas, comme le prince Henri, aux compagnies vulgaires. « Je ne me montrais que rarement, dit-il à son fils ; aussi à peine faisais-je un pas que ma présence, comme celle d'une comète, excitait l'attention générale. Les pères disaient à leurs enfants : Le voilà ! — Où est-il ? répondaient ceux-ci. Lequel est Bolingbroke ? Et alors je faisais voir une politesse si exquise, une humilité si profonde que je me conciliais l'attachement de tous et que le peuple me saluait de ses acclamations, même en présence du roi couronné. C'est ainsi que je conservais à ma personne l'attrait de la nouveauté. Ma présence, comme une robe pontificale, ne s'offrait jamais aux regards sans exciter l'admiration. Ma grandeur, n'apparaissant qu'à de rares intervalles, avait tout l'éclat d'un

jour de fête, et sa rareté même faisait sa solennité [1]. » Voilà le secret de la fortune de Bolingbroke.

Il s'explique mieux encore, à son lit de mort, où il lègue à son fils une couronne chèrement achetée, en y ajoutant des conseils politiques.

« Le ciel sait, mon fils, lui dit-il, par quels sentiers, par quelles voies détournées et tortueuses je suis arrivé à la couronne; et je sais moi-même combien elle a pesé lourdement sur ma tête. Sur la tienne, elle descendra plus paisible, plus honorée, plus affermie, car toute la souillure de l'usurpation entre avec moi dans la tombe. Elle ne semblait en moi qu'un honneur, arraché d'une main violente; et j'avais là beaucoup de témoins vivants pour attester que je l'avais gagnée par leur secours; ce qui amenait des querelles journalières, du sang versé et des atteintes à la paix apparente. Ces audaces inquiétantes, tu vois avec quels périls je les ai conjurées, car tout mon règne n'a été que la représentation de ce drame; et maintenant ma mort change l'état des choses. Car ce que moi j'avais acquis te revient d'une manière plus légitime. Tu portes la couronne par droit de succession. Cependant, bien que tu sois plus en sûreté que je ne pouvais l'être, tu ne l'es pas encore assez, parce que les blessures sont récentes, et que tes amis, ceux dont tu dois faire tes amis, n'ont perdu que depuis peu leurs dards et leurs dents. Ce sont ceux dont les œuvres cruelles ont commencé mon élévation, et par lesquels je pouvais bien avoir à craindre d'être renversé. Pour éviter cela, j'ai détruit les uns et j'avais maintenant le projet d'en conduire beaucoup d'autres en terre sainte,

1. *First part of king Henry IV*, act. III, sc. 2.

de peur que le repos et la tranquillité ne leur fissent regarder de trop près ma situation. C'est pourquoi, mon Henri, prends la résolution d'occuper par des guerres étrangères les esprits inconstants, afin que cette activité, se portant loin d'ici, puisse détruire le souvenir du passé [1]. »

Ce discours du roi mourant renferme le programme du règne qui finit et celui du règne qui commence. Henri IV est arrivé au trône et s'y est maintenu par l'habileté de sa politique. Il ne reste plus à son fils qu'à légitimer l'usurpation par la gloire des armes.

II

Si Shakspeare a étudié profondément le caractère de Bolingbroke, il a tracé avec une préférence marquée e portrait de Henri V, dont il a fait la figure la plus importante et la plus complète de ses drames historiques, peut-être même de tout son théâtre. C'est dans ce rôle que les critiques allemands retrouvent le mieux la physionomie vraie de Shakspeare, son goût pour le plaisir, ses habitudes simples, son mépris de l'opinion, et ses nobles instincts. S'il y a, disent-ils, un des personnages dramatiques du poëte qui lui ressemble, c'est assurément celui-ci. Il comprend également les deux faces de la vie humaine, la gaieté insouciante de la jeunesse et l'activité de l'âge mûr. Le prince est naturellement enjoué comme Shakspeare; comme lui aussi, il ne

1. *Part second of king Henry IV*, act. IV, sc. 1.

garde pas toujours le ton comique, il n'est pas sans cesse disposé à rire, et il sait au besoin redevenir sérieux.

Il commence sa vie par quelques années de dissipation et de folie; il vit, avec de joyeux compagnons, à la taverne, il s'associe aux plus mauvais sujets de Londres, il partage leurs divertissements profanes et quelquefois très-répréhensibles; il leur permet de détrousser les passants, et lui-même, pour s'amuser, il vole les voleurs. Il aime la familiarité des mœurs bourgeoises, le laisser aller des épicuriens, qui ont le talent de bien vivre, l'esprit léger et pétillant qui circule le soir parmi les convives attablés, les propos plaisants que se renvoient comme avec une raquette les interlocuteurs échauffés par le vin, les espiègleries et la malice qui assaisonnent les entretiens des jeunes gens et les tours qu'ils se jouent entre eux.

Les scènes où Henri se livre à toute sa verve, avec Poins et Falstaff, nous font penser aux escarmouches spirituelles de Shakspeare avec Ben Jonson, Beaumont et Fletcher, au club de la Sirène. Le poëte a dû retrouver dans ses souvenirs ou dans ses impressions récentes plus d'un trait qui nous amuse. Il avait peut-être lui-même mystifié un garçon de taverne ridicule, comme le fait le prince de Galles; il s'était peut-être aussi, comme lui, déguisé en domestique, pour se moquer incognito d'un de ses amis. Seulement, dans ces heures d'épanchement, il avait peut-être plus d'abandon qu'il n'en laisse à son héros; non qu'il n'ait peint avec naturel la vie joyeuse de Henri V; mais au moment même où il le met en scène, en copiant exactement la nature, il lui attribue des projets arrêtés d'avance et beaucoup d'arrière-pensées philosophiques et politiques qui suppri-

ment chez lui le caprice, la fantaisie et, ce qui fait le charme de la jeunesse, les mouvements spontanés de l'imagination. Lorsque le prince fait une folie, le poëte a soin de nous prévenir qu'il fait intérieurement ses réserves, et qu'il y a de la sagesse jusque dans le désordre de sa conduite. J'aimerais mieux un caractère plus ardent qui céderait à l'entraînement des passions, au lieu de s'observer lui-même et de se fixer d'avance une limite qu'il ne doit pas dépasser, ce qui ne l'empêcherait pas de se corriger plus tard et de se mûrir, avec les années, par l'expérience de la vie. Henri nous paraît moins plaisant et moins naturel que nous ne l'avions cru d'abord lorsqu'il dit, en quittant ses compagnons : « Je vous connais tous et je veux bien, pour un moment, me prêter à favoriser les folies de votre désœuvrement. En cela j'imiterai le soleil qui permet quelquefois aux nuages jaloux de dérober sa splendeur, afin que l'absence ajoute encore au charme de sa vue. Si tous les jours de l'année étaient des jours de fête, les jeux seraient aussi ennuyeux que le travail; mais moins ils arrivent souvent, plus ils sont désirés. Ainsi, lorsque je renoncerai à la vie déréglée que je mène, plus je serai supérieur à ce que j'ai fait espérer, plus je tromperai agréablement l'attente publique. »

Ce calcul est bien savant pour un jeune débauché et, si le prince le fait, outre que ses folies nous intéressent moins, elles ont moins d'excuses : quand on se connaît et qu'on se juge si bien, on est tenu de se corriger. Le jeune homme qu'entraîne la fougue de son âge songe vaguement à changer de vie; il sait bien que celle qu'il mène ne durera pas toujours, et il entrevoit des jours plus calmes dans un lointain obscur. Mais quel est celui qui,

tout en se livrant à ses passions, se propose de s'en faire honneur plus tard par le contraste du passé et du présent, et d'en tirer parti pour sa gloire future ?

Shakspeare fait ici, par exception, ce que la critique allemande croit qu'il fait toujours. Il prête à un de ses personnages des intentions très-raffinées, et, sous la légèreté apparente d'une intrigue comique, il cache de profondes combinaisons. Je ne verrai pas là, du reste, avec quelques critiques, le résultat d'un art achevé ; j'y vois au contraire un procédé maladroit. Le poëte qui doit nous faire assister à la conversion du héros et qui le conduira, sous nos yeux, des égarements de la jeunesse aux fortes pensées de la virilité, ne trouve qu'un moyen d'expliquer ce changement, c'est de supposer qu'il est déjà arrêté dans l'esprit du prince et que celui-ci, au moment même où il commet le plus de fautes, est décidé à s'amender. C'est la seule transition par laquelle Shakspeare sache rattacher l'un à l'autre les deux rôles si différents qu'il fait jouer au même personnage. Je crois que Racine aurait été plus habile. Il n'aurait pas dépouillé le héros de sa candeur, pour lui attribuer une politique savante, mais il aurait montré l'influence insensible qu'exercent sur une nature jeune et frivole le spectacle des événements, l'importance d'un devoir à remplir et la menace d'une redoutable responsabilité; il aurait prouvé sans peine que le même homme qui, en l'absence de toute occupation sérieuse, aime le plaisir avec passion, peut, si les circonstances lui imposent une obligation inattendue, trouver la force et la vertu de s'y soumettre. Il aurait ainsi conservé l'unité du caractère, sans en altérer la simplicité. Shakspeare a tout sacrifié à l'unité. Il la conserve du reste admira-

blement, et il a d'autant plus de mérite à le faire qu'il nous présente jusqu'au bout, dans le rôle de Henri V, deux aspects différents d'un même esprit, d'une part une modestie et une bonhomie bourgeoises, et de l'autre, toutes les qualités du capitaine et du politique.

En associant la vulgarité à l'héroïsme, Shakspeare, dit M. Gervinus, développe la même idée que dans *le Marchand de Venise;* il démontre combien la réalité l'emporte sur l'apparence et quelle injustice on commet quand on juge les hommes, non d'après ce qu'ils sont, mais d'après ce qu'ils paraissent être. Si l'on prenait Henri V pour un épicurien sans mérite, on se tromperait, car il y a en lui l'étoffe d'un grand homme. Dans *le Marchand de Venise*, le roi du monde, c'est l'argent, et les personnages intéressants sont ceux qui le méprisent, Antonio, Bassanio et Portia. Shylock, qui l'adore, est un méchant. Ici, dans une société guerrière et chevaleresque, c'est l'opinion qui gouverne, et chacun la flatte pour obtenir une renommée brillante. Henri y est indifférent, il ne cherche pas à éblouir la foule, et il tient plus à posséder réellement les qualités d'un prince qu'à les montrer [1].

Il y a du vrai dans ces réflexions, mais tout n'y est pas vrai. Henri ne méprise pas autant l'opinion que le croit le critique allemand; il la considère, au contraire, comme une puissance et il a soin de nous dire que, s'il ne la courtise pas dans sa jeunesse, c'est afin de lui arracher de plus grands applaudissements dans son âge mûr. Il ne cache pas ses folies et il ne s'inquiète pas de ce qu'en pense le vulgaire, mais il veut être un jour d'autant plus estimé et admiré qu'il l'a été moins d'abord.

1. Gervinus, *Shakspeare*, tome II.

Ce qui est admirable dans la conception de ce caractère, tel que l'a compris Shakspeare, ce n'est pas tant le développement d'une thèse sur l'opposition de la réalité et de l'apparence, que le parfait équilibre qui s'y maintient sans cesse entre des qualités opposées, entre le goût des plaisirs faciles, la gaieté familière, la simplicité des habitudes, et la profondeur des pensées jointe à la noblesse des sentiments. Dans quelque situation que se trouve le prince Henri, il y paraît toujours à son aise, et son langage, aussi bien que sa conduite, s'approprie sans efforts aux circonstances. Au sortir d'une scène comique où il s'est égayé, aux dépens de Falstaff, il entre dans le palais de son père et il répond aux réprimandes que lui fait le roi avec une dignité aussi naturelle que la verve plaisante qu'il déployait tout à l'heure. « Ne me jugez pas si mal, dit-il. Percy me payera tous ces reproches. Un jour viendra où, à la suite d'un combat glorieux, j'oserai vous dire que je suis votre fils. » En effet, dès qu'il est question de défendre les droits paternels contre des rebelles, il renonce à ses plaisirs et il agit en prince. On le voit à cheval, aux premières lueurs du jour, rassembler les soldats qu'il commande, les encourager par son exemple, supporter, comme le dernier d'entre eux, les plus rudes fatigues de la campagne et conserver toujours sur son visage une sérénité fière qui inspire la confiance. Un de ses ennemis, qui l'aperçoit à la tête de ses cavaliers, le compare à un Mercure ailé.

Cette activité guerrière est sérieuse et simple, exempte de toute forfanterie et de vaine ostentation. Ce jeune homme, qui vivait tout à l'heure à la taverne avec d'obscurs compagnons, n'est pas ébloui par l'honneur qui lui est accordé de conduire au combat l'élite de la

chevalerie anglaise ; il ne s'exagère pas, pour cela, son propre mérite et il sait rendre justice à ceux qui ont déjà acquis une renommée glorieuse. Il ne craint pas Percy, il est même décidé à se battre avec lui, en combat singulier, mais il admire sa gloire et il lui envoie un cartel avec la modestie d'un novice qui va attaquer le plus illustre chevalier de son temps. « Dites à votre neveu, dit-il à Worcester, que le prince de Galles se joint au reste de l'univers dans les éloges qu'il décerne à Henri Percy. J'en jure par tout ce que j'ai d'espérance, je ne pense pas qu'un gentilhomme plus brave soit aujourd'hui vivant, pour honorer notre époque de ses nobles exploits. »

Sur le champ de bataille, il se multiplie et il se jette partout au plus épais de la mêlée. Ses officiers, qui le voient légèrement blessé, veulent l'arracher au combat. « A Dieu ne plaise, répond-il, qu'une misérable égratignure éloigne le prince de Galles d'un champ de bataille où les armes des rebelles triomphent dans le carnage ! » Il sauve la vie à son père qui s'en étonne et qui le soupçonnait de ne pas l'aimer. « Combien ils m'ont calomnié, répond le prince, ceux qui ont dit que je soupirais après votre mort ! S'il en était ainsi, je n'avais qu'à laisser faire le bras insolent de Douglas levé sur vous. » Enfin il rencontre le redoutable adversaire qu'il cherche, il se mesure avec Hotspur et il le tue. Cet exploit gonflerait un cœur moins généreux. Pour son coup d'essai, le compagnon de Falstaff et de Poins, l'épicurien de la taverne d'East-Cheap a vaincu un héros. Mais il ne se glorifie pas de sa victoire, il est plus touché de l'inconstance du sort que de son succès, et il prononce sur le cadavre d'Hotspur quelques paroles empreintes d'une pitié doulou-

reuse. « Adieu, grand cœur! s'écrie-t-il. Ambition mal tissue, combien tu es rétrécie! Quand ce cœur contenait une âme, un royaume était pour lui un espace trop étroit; mais maintenant deux pas de la terre la plus vile lui suffisent. Cette terre qui porte ton cadavre ne porte pas un seul vivant aussi intrépide que toi. Si tu étais encore sensible aux louanges, je ne te témoignerais pas une si grande estime (il détache son écharpe et il en couvre le visage de Percy). Permets que mon écharpe couvre ton visage mutilé. Je me félicite de te rendre, même à toi, ces pieux devoirs d'affection. Adieu et emporte avec toi ta gloire dans le ciel! Que l'humiliation de ta défaite dorme avec toi dans ton tombeau, mais ne soit pas rappelée dans ton épitaphe[1]! »

Aucun sentiment de vanité ne suit la victoire de Henri. Il n'en parle à personne et il laisserait même, sans regrets, à un autre l'honneur du combat. Falstaff, qui a contrefait le mort pour échapper à l'épée d'Hotspur, se relève quand il voit le héros par terre, lui donne un coup de poignard et l'emporte sur ses épaules, en annonçant que c'est lui-même qui l'a tué. Henri ne le dément pas; il lui dit même tout bas : « Si un mensonge peut t'être bon à quelque chose, je l'habillerai des meilleurs couleurs que je pourrai trouver. »

C'est ainsi que le poëte passe, en développant le caractère du prince, du ton de l'épopée à celui de la comédie. Il multiplie les contrastes et chacun de ces contrastes est une peinture de mœurs. Au retour de la guerre, Henri n'a point perdu ses habitudes bourgeoises; il n'a du chevalier que le courage et les sentiments élevés; il est dépourvu d'orgueil et il n'attache aucun prix

1. *Second part of king Henry IV*, act. v, sc. 4.

à l'élégance des manières que les jeunes gentilshommes prisent si haut. Il retourne à la taverne avec Poins, il s'y installe, sans respect humain, à côté des gens du peuple, et il demande de la petite bière, comme un simple artisan. « N'est-ce pas bien vulgaire à moi, dit-il à son ami, d'avoir envie de cette boisson?» Mais il se moque, comme autrefois, de l'opinion, et il suit ses goûts. Cependant au fond il est triste, il sait que son père est malade, et il craint d'apprendre que le mal s'aggrave. « Si je cache avec soin ma douleur, dit-il à Poins, c'est que je fréquente une aussi mauvaise compagnie que la tienne. » Bientôt il est mandé au palais pour recevoir le dernier soupir du roi. Il entre dans la salle où celui-ci sommeille, il le croit mort, et il emporte la couronne royale qui lui appartient par droit de naissance. Mais Henri IV se réveille, réclame sa couronne qu'il avait fait poser au chevet de son lit, entend dire que c'est le prince de Galles qui l'a enlevée et éclate en reproches contre ce fils dénaturé. Cette colère du père est un artifice qu'emploie le poëte pour amener sur les lèvres du prince une noble réponse. « Voilà votre couronne, s'écrie-t-il, quand il est accusé de s'en être emparé trop tôt, et puisse celui qui en porte une immortelle vous conserver longtemps la vôtre! Si elle m'est chère, c'est parce que votre honneur et votre gloire y sont attachés. »

Alors le père et le fils, séparés jusque-là par la différence de leurs habitudes et par leur réserve mutuelle, s'ouvrent leurs cœurs pour la première fois. Leurs sentiments longtemps contenus s'épanchent. Henri IV fait sa profession de foi politique et meurt consolé, en voyant qu'il laisse un successeur capable de le comprendre et digne de recueillir son héritage.

Dès que Henri V est monté sur le trône, il donne en effet la mesure de ses grandes qualités. Henri IV avait engagé ses frères à le ménager. « Prenez garde, leur avait-il dit, étudiez-le bien et réglez votre conduite sur la connaissance que vous aurez de son caractère. Il est affable et bon quand on lui témoigne de la déférence et du respect; il a des larmes pour le malheur et une main toujours prête à s'ouvrir pour répandre des bienfaits. Mais, quand on l'irrite, il est dur comme le roc et aussi changeant que l'hiver. » Aussi n'est-ce pas sans appréhensions que les ducs de Lancastre et de Clarence le voient monter sur le trône. Mais il les rassure aussitôt qu'il a posé la couronne sur sa tête. « Mes frères, leur dit-il, c'est ici la cour d'Angleterre et non celle de Turquie. Ce n'est pas un Amurat qui succède à un Amurat; c'est Henri qui succède à Henri. » Ces paroles sont d'un bon prince.

Un autre trait fait connaître son équité et sa grandeur d'âme. Parmi les personnages qui ont le plus à craindre du nouveau roi, se trouve le grand juge d'Angleterre, que Henri, étant prince de Galles, a outragé en plein conseil, et qui, pour cette action, l'a fait mettre en prison, malgré son rang. Le sévère magistrat n'a pas peur, parce qu'il a l'âme fortement trempée; mais il est résigné d'avance à la perte de ses fonctions. Henri les lui conserve, en lui disant noblement: « Vous avez fait votre devoir. Vous m'avez fait mettre en prison. C'est pour cela même que je remets en vos mains incorruptibles le glaive que vous portiez. »

Autant il est bon pour ceux qui le méritent, autant il témoigne d'éloignement pour ses anciens compagnons de plaisir. La conduite qu'il tient à leur égard est celle

d'un roi sage, décidé à ne pas renouer avec le passé. Il les connaît trop bien pour espérer d'eux d'utiles services; au fond, il les méprise, il ne veut plus les voir et il les bannit de Londres. Mais, en souvenir de leur ancienne liaison, il paye leurs dettes et leur donne de l'argent. C'est tout ce que le roi d'Angleterre peut faire pour eux.

Quand s'ouvre la pièce de *Henri V*, la réputation du prince est déjà établie. Les grands et le peuple rendent justice à son caractère et à ses lumières, et les inquiétudes qu'avait inspirées la vie dissipée de sa jeunesse font place à une confiance absolue. Il s'occupe de tous les grands intérêts du royaume et, sur toutes les questions, il a une opinion personnelle. «Comme le roi est changé! dit l'archevêque de Cantorbéry; écoutez-le parler théologie, on l'admire; écoutez-le discuter les affaires publiques, vous diriez qu'il en a fait l'étude de toute sa vie. S'il parle guerre, vous croyez entendre une musique savante vous reproduire les sons d'une bataille. »

Mais c'est surtout la guerre qui a rendu Henri V populaire, et c'est à la peinture de ses exploits que Shakspeare consacre la pièce qui porte son nom. Il n'y avait pas de sujet plus national, plus capable d'exciter l'enthousiasme du peuple anglais que l'histoire de la lutte engagée par l'Angleterre contre la France au commencement du xve siècle. Les résultats en avaient été glorieux pour les armes britanniques; le nom d'Azincourt rappelait une éclatante victoire; des ballades, chantées par les ouvriers et les paysans les jours de fête, en perpétuaient le souvenir au sein des classes laborieuses de la nation. Shakspeare met en œuvre tous ces éléments avec un patriotisme ardent; il s'enflamme lui-même en parlant

des combats qu'ont livrés ses ancêtres, et il fait retentir dans son drame comme un écho du lyrisme avec lequel les poëtes grecs ont chanté la patrie. Il fait précéder chaque acte d'un chœur belliqueux qui annonce, comme une fanfare guerrière, l'arrivée des personnages. Ce chœur peint à l'imagination des scènes que le drame ne peut reproduire et que le poëte regrette de ne pas pouvoir montrer aux yeux, à cause de l'insuffisance des moyens scéniques dont il dispose. Il chante le roi Henri quittant l'Angleterre avec la fierté du dieu Mars, et traînant à sa suite, comme des chiens en laisse, la famine, la guerre et l'incendie; les milliers de soldats qui sortent tout armés du sol de la Grande-Bretagne et les chevaux qui frappent la terre du pied; la flotte qui déploie ses pavillons de soie aux rayons du soleil matinal; les voiles gonflées par les vents invisibles qui entraînent les lourds bâtiments à travers la mer, dont les vagues se brisent sur leur large poitrail. Puis à ce tableau mouvant il ajoute l'aspect des deux armées, campées l'une en face de l'autre la veille de la bataille. On voit briller les feux des bivouacs qui éclairent les visages des sentinelles; on entend l'armurier river, à coups de marteau, les derniers clous de l'armure des chevaliers. Les coqs chantent, les cloches sonnent et annoncent trois heures du matin.

Enveloppé dans son manteau, le roi Henri visite son armée et adresse à tous le salut du matin avec un sourire modeste. Sur ses traits augustes rien n'indique qu'il ait passé une nuit pénible et sans sommeil. Maître de lui en toute occasion, il l'est assez dans cette circonstance pour enlever même de son visage la trace de la fatigue que devraient y imprimer les soucis. Le chœur cé-

lèbre aussi les joies qui suivent la victoire et le retour du triomphateur dans sa patrie. Des hommes, des femmes, des enfants bordent le rivage de la Grande-Bretagne; leurs acclamations dominent le bruit de l'Océan, dont la grande voix précède la marche du roi et annonce son arrivée. Londres verse à sa rencontre les flots de ses citoyens. Le maire et les aldermen, dans leur costume le plus riche, pareils aux sénateurs de Rome et suivis de la foule des plébéiens, vont au-devant de César pour le ramener en triomphe.

La figure imposante du roi domine toute la pièce; c'est lui qui est l'âme de cette grande entreprise et qui personnifie la nation. Sa volonté a résolu l'expédition contre la France et c'est son énergie qui l'exécute; il a sans doute d'admirables instruments, mais ces instruments ne peuvent être maniés que par une main aussi puissante que la sienne. Comme prince et comme homme, il réunit les qualités les plus diverses de la nature humaine, la prudence, le discernement, la réflexion qui fait choisir le meilleur parti, et l'audace qui agit dès que la décision est prise. Joignez à cela une sensibilité virile, qui ne se prodigue pas, mais qui perce quand il y a une cause réelle d'émotion, une gaieté intrépide, l'amour de la simplicité, une vive sympathie pour le soldat et en général pour les petits et les humbles, l'habitude de philosopher intérieurement sur tous les événements de la vie et de tirer de chaque expérience une leçon morale, et vous aurez Henri V tout entier. Il y a en lui du héros, du sage et du bourgeois. C'est l'opposé de l'esprit du moyen âge, tout de flamme et de feu, qui cède à des mouvements soudains, que la passion domine, qui n'écoute guère la raison, qui ne s'analyse jamais lui-

même, qui fuit le vulgaire et ses goûts, et qui ne se nourrit que d'aspirations idéales.

Henri V est l'homme des temps modernes, tel que Shakspeare le conçoit et l'aime. Peut-être même s'est-il mis plus d'une fois en scène sous son nom, et l'a-t-il chargé d'exprimer les idées générales auxquelles il tient le plus. Toujours agir et bien faire ce qu'on fait, telle est la loi de l'activité humaine, la tendance la plus marquée de la race anglo-saxonne et la règle de conduite du poëte. Aussi est-ce la vertu principale de celui de ses personnages historiques qui lui ressemble le plus. De même qu'à la taverne d'East-Cheap et dans les joyeuses réunions de jeunes gens, le prince de Galles était le plus gai, le plus inventif et le plus entreprenant des mauvais sujets ; de même, dès qu'il est roi, il devient le meilleur des princes et le plus hardi des généraux. Il conduit son armée en France avec une rapidité incroyable ; il ne laisse pas à l'ennemi le temps de se reconnaître, il frappe sur-le-champ de grands coups, et la vigueur de son attaque répond à la grandeur de ses desseins. Il découvre la trahison de trois de ses gentilshommes qui l'ont vendu au roi de France, et, quoiqu'il regrette de perdre en eux d'anciens amis, il leur fait trancher la tête, non par vengeance, mais par esprit de justice. Il débarque devant Harfleur et il fait sommer les habitants de se rendre ou de se résoudre à toutes les conséquences d'un assaut, au pillage et au sac de la ville. Cette sommation catégorique lui ouvre les portes de la France, et il pénètre ainsi, sans obstacles, jusqu'à Azincourt où il doit rencontrer l'armée française. La maladie a tué une partie de ses soldats et affaibli le reste. Néanmoins, il est résolu à combattre. « Va dire à ton maître, répond-il au héraut

Montjoie qui lui propose de se rendre de la part du roi de France, va dire à ton maître que je suis ici : ce corps frêle et chétif, voilà ma rançon. Je n'ai pour armée que des soldats malades et débiles ; cependant dis-lui que, Dieu aidant, nous nous ouvrirons un passage. » Autour de lui, il entend exprimer des doutes sur le résultat de la bataille. Les Français sont cinq contre un et leurs troupes sont fraîches. L'armée anglaise est peu nombreuse et épuisée. — « Oh ! que n'avons-nous ici maintenant six mille seulement de ces hommes qui, en Angleterre, ne travaillent pas aujourd'hui? dit un cousin du roi. — Qui exprime un pareil vœu ? répond fièrement Henri V. Non, mon beau cousin; si nous sommes destinés à mourir, notre patrie perdra assez en nous perdant; si nous devons survivre à cette journée, moins nous serons, plus grande sera notre gloire. Au nom du ciel, je vous en supplie, ne souhaitez pas un homme de plus[1]. »

Chez les hommes supérieurs, l'activité de l'esprit est d'accord avec cette autre activité, en quelque sorte matérielle, que leur impose l'accomplissement de leurs devoirs. Henri V ne cesse de penser en philosophe, pendant qu'il agit en roi. La veille de la bataille, il se promène incognito au milieu de ses soldats, il se mêle à leurs conversations, il écoute les réflexions que leur inspire l'approche du combat, il leur fait dire la vérité sur son propre compte, et il reconnaît que chacun d'eux le rend responsable de son sort. C'est alors qu'il prononce ce beau monologue sur les inconvénients de la grandeur :

1. *King Henry V*, act. II, sc. 3.

« A quel bien-être infini de l'âme les rois doivent renoncer, tandis que leurs sujets en jouissent! Et qu'ont les rois que les particuliers ne possèdent point aussi, sauf le cérémonial? Et qu'es-tu, toi, cérémonial qu'on idolâtre? Quelle sorte de divinité es-tu, toi qui souffres plus des douleurs humaines que ne le font tes adorateurs? quels sont tes revenus? quels sont tes bénéfices? ô cérémonial, montre-moi seulement ce que tu vaux! au fond, qu'adore-t-on en toi? Es-tu autre chose qu'une position, un rang, une forme vaine qui inspire le respect et la crainte aux autres hommes? Tu rends ce roi, que tu fais craindre, moins heureux que ceux qui le craignent. Ne bois-tu pas souvent, au lieu d'hommages agréables, le poison de la flatterie? Oh! sois malade, majesté orgueilleuse, et prie ton cérémonial de te guérir! Penses-tu que la fièvre brûlante fuira devant les titres que fait sonner l'adulation? Cédera-t-elle devant des génuflexions et d'humbles attitudes? Peux-tu, lorsque tu commandes au mendiant de s'agenouiller, lui demander aussi sa santé? Non, rêve orgueilleux qui te joues si subtilement du repos des rois, je suis roi et je te connais [1]. »

Ces paroles du roi ne ressemblent à rien de ce qu'ont écrit nos auteurs tragiques. Il y a là un tour philosophique donné à la pensée, une abondance d'idées générales et une tendance naturelle à l'abstraction qui sont fort éloignés des habitudes de l'esprit français et surtout de celles de notre poésie dramatique si claire et si brillante. Ce sont au contraire les passages de ce genre qu'admirent le plus les Allemands, parce qu'ils y trouvent une source féconde de méditations, et qu'ils y reconnaissent

1. *King Henri V*, act. IV, sc. 1.

les affinités du goût de Shakspeare avec le leur. A titre de philosophe et aussi à titre d'homme simple, de prince bourgeois, Henri V est un des héros préférés de la critique germanique. Si on le compare à Shakspeare, on le compare aussi à un Allemand moderne qui arrose de quelques pots de bière et qui entoure de nuages de fumée ses réflexions sur la destinée humaine, qui se délasse volontiers à la brasserie des fatigues de l'esprit et qui, tout en combinant un nouveau système de métaphysique, rit d'un gros rire avec les gens du peuple.

III

Toute la partie comique du rôle de Henri V, partie fort importante, nous amène à parler d'une question grave, celle du mélange du plaisant et du tragique dans le drame historique. Il est inutile de refaire à cet égard une théorie générale. Tout principe absolu, en pareille matière, peut être réfuté par d'éclatants exemples. Si nous disions, comme nous sommes tenté de le penser, qu'il vaut mieux séparer les deux genres, on pourrait nous répondre que le théâtre de Shakspeare, le plus populaire assurément de tous les théâtres anciens et modernes, les associe avec succès. Mais si nous tirions de cette heureuse fortune d'un grand génie une loi contraire; si, parce qu'il a réussi, nous prétendions qu'il y a un avantage certain à mêler la comédie au drame, les essais infructueux qui ont été faits chez nous pendant la première moitié de ce siècle nous fermeraient la bouche, et l'autorité même de Shakspeare pourrait être

invoquée contre toute idée d'ériger en théorie une coutume qu'il n'a pas toujours suivie. Parmi les pièces qu'il a composées, *Richard II* est une des plus complètes, une des plus conformes au principe d'unité et des plus vraiment tragiques; les faits y sont condensés, l'action y est rapide et entraînante, l'intérêt n'y languit pas un instant, et néanmoins le ton en est toujours grave. Il y reste quelques-unes de ces scènes familières que les Grecs eux-mêmes ont admises, mais elle ne renferme pas un seul trait plaisant. Est-elle pour cela moins intéressante que Henri IV?

Il n'y a donc sur ce point aucun précepte à tirer du théâtre anglais. Les poëtes dramatiques conservent, à cet égard, une entière liberté. Il faut qu'ils consultent le goût de la nation pour laquelle ils écrivent, qu'ils tiennent compte des conditions particulières de chaque sujet et surtout que, ne se mettant à l'abri derrière aucun système, ils soient bien persuadés qu'il n'y a que le succès qui les autorise à être toujours sérieux ou à mêler les deux genres.

Ce qu'il faut étudier en examinant dans Shakspeare le mélange du tragique et du comique, ce n'est donc pas le mérite d'un principe particulier, mais la part qu'un grand poëte dramatique a dû tirer, uniquement par la force de son génie, du contraste des éléments qu'il a rapprochés. Il n'y avait dans ce rapprochement aucune vertu spéciale; s'il a été heureux, l'honneur en revient au poëte seul et non à l'alliance de la comédie et de la tragédie. Shakspeare n'emploie pas du reste indifféremment ce moyen d'exciter l'intérêt; il ne s'en sert que lorsqu'il en a besoin pour développer les caractères. S'il le néglige, par exemple, dans *Richard II*, c'est qu'il ne

voit rien de plaisant dans la destinée de ce malheureux monarque, non plus que dans l'ambition de son heureux rival, Bolingbroke. Ces deux personnages ne prêtent ni l'un ni l'autre à rire. Mais quand il raconte la vie de Jean sans Terre, qui aimait à être égayé et distrait de ses remords, ou qu'il nous rappelle les prouesses du jeune Henri V, qui a été le plus mauvais sujet du royaume, trouvant la comédie mêlée d'avance à l'histoire, il s'en empare et, afin de nous montrer la nature humaine sous toutes ses faces, il met en regard du rôle officiel et sérieux de ces personnages les côtés vulgaires par lesquels ils touchent à la condition des simples mortels.

L'élément comique ne tient pas une très-grande place dans *le Roi Jean*. Il y est représenté par un seul caractère qui fait penser aux humoristes de la comédie shakspearienne, à Biron et à Bénédict, et dont le trait principal est plutôt l'originalité que la gaieté. Fauconbridge amuse par ses saillies un prince ennuyé; il lui plaît, parce qu'il ne ressemble pas à tout le monde, et il réussit à la cour bien moins à cause de sa naissance qu'à cause de son esprit. Mais ce n'est pas un bouffon de profession, chargé de divertir le monarque; sous sa légèreté apparente, il garde un fond sérieux, comme tous les personnages humoristiques. Il exprime, si l'on veut, à côté d'une politique soupçonneuse, méfiante et constamment dissimulée, la vieille franchise anglaise. Il dit tout haut, avec une vivacité impétueuse, tout ce qu'il pense et, comme il y a beaucoup d'imprévu dans ses pensées, il fait rire. Sa physionomie railleuse égaye le tableau trop sombre qu'offrirait la cour d'Angleterre, si elle ne se composait que du roi et de sa mère. Par son humeur joyeuse, il appartient à la comédie; mais il rentre dans

la tragédie par la profondeur de son ironie et surtout par ses qualités viriles.

Il se moque, à part lui, de la sottise humaine; il devine que l'intérêt est le roi de ce monde et il décrit spirituellement la part qu'il en découvre dans chaque action dont il est témoin. En même temps, il est brave, généreux, et il sert bien son roi, sans s'associer à ses crimes. Nul n'est plus indigné que lui de la mort d'Arthur. « Si c'est toi qui as commis ce crime, dit-il à Hubert, tu es damné sans rémission et à tout jamais. » Il ranime le courage de Jean qui est effrayé par la révolte des grands vassaux. « Ne vous laissez point abattre, lui dit-il; que les regards du monde ne lisent pas la crainte et l'irrésolution dans les yeux d'un roi. » Il tue l'archiduc d'Autriche, l'ancien ennemi de Richard Cœur de lion, et il lui coupe la tête. Enfin c'est lui qui termine la pièce par un dithyrambe poétique en l'honneur de l'Angleterre. Voilà qui sort tout à fait du ton de la comédie. Aussi Fauconbridge est-il un humoriste plutôt qu'un comique.

Le véritable comique, dans les drames historiques de Shakspeare, joue un rôle très-différent et ne se confond jamais avec un personnage sérieux. Il se nomme Falstaff; il n'a point de vertus, il n'a que des vices; mais en revanche il a toujours de l'esprit et il fait toujours rire, soit aux dépens des autres, soit aux siens. C'est un type très-populaire en Angleterre, qui ne s'est point complétement naturalisé chez nous et dont nous ne comprenons même tout le mérite qu'avec une sorte d'effort. Cela vient sans doute de ce qu'il est essentiellement anglais et de ce qu'il n'y a rien de plus difficile à transporter dans une langue étrangère que la plaisanterie nationale. On peut affirmer que Molière n'est parfaitement compris qu'en

France. Lessing, malgré la pénétration habituelle de son esprit, lui préférait Destouches, dont il voyait souvent représenter les pièces au théâtre de Hambourg. C'est ainsi que Shakspeare est bien moins connu en France par ses œuvres comiques que par ses tragédies, quoique plusieurs critiques anglais, et notamment Samuel Johnson, aient prétendu qu'il avait plutôt le génie comique que le génie tragique.

Tout le monde lit et admire en Europe *Othello* et *Macbeth*. Mais il reste encore bien des esprits cultivés qui n'ont jamais eu la curiosité de lire *Beaucoup de peine pour rien*, ou qui, l'ayant lu, n'ont pas été satisfaits de leur lecture. Falstaff ne les amuse peut-être pas toujours, et cependant c'est la création la plus originale de Shakspeare, dans le genre bouffon. Le parterre anglais cède à une irrésistible envie de rire lorsqu'il voit entrer sur la scène le gras chevalier, la figure avinée et la démarche chancelante. L'embonpoint que lui a donné le poëte, cette graisse épaisse et ridicule qui est chez lui comme le signe extérieur, comme la révélation accusatrice de ses passions sensuelles, n'a pas été un des moindres éléments de son succès. Falstaff maigre aurait été moins plaisant. Le peuple aime la plaisanterie qui parle aux yeux. Il est bien plus disposé à rire des saillies d'un personnage grotesque que de celles d'un homme qui ressemble à tout le monde. Nous le voyons souvent dans les théâtres de second ordre où la figure d'un acteur fait sa fortune. Un certain genre de laideur est un moyen certain de popularité.

Falstaff a donc ce premier mérite, mais il en a d'autres aussi, et le plus remarquable, c'est une gaieté naturelle qui ne l'abandonne jamais, qui donne un tour piquant

à son langage et qui lui fait saisir le côté plaisant de toutes les situations. Même quand il est mystifié et qu'il veut se plaindre sérieusement, il fait un récit si amusant de ses mésaventures qu'il provoque l'hilarité, au lieu d'inspirer la pitié. Cette gaieté doit couler de source ; elle doit venir du tempérament de l'homme et non d'un parti pris de bouffonnerie perpétuelle. Les acteurs anglais, qui tournent trop souvent ce rôle en caricature, représentent quelquefois Falstaff comme un bouffon qui se bat les flancs pour faire rire. C'est mal interpréter la pensée de Shakspeare. Sans doute il y a de l'art dans la conduite et dans les discours du chevalier ; mais cet art n'est que le développement du caractère naturel et s'est si bien confondu avec lui qu'on ne peut l'en distinguer, sans altérer la physionomie vraie du personnage.

Tout homme est à la fois un corps, une âme et un esprit. Ce qui fait l'originalité de Falstaff, c'est qu'il n'y a réellement chez lui que la partie bestiale et la partie intelligente qui subsistent. Il ne s'est jamais aperçu et aucun de ceux qui le connaissent n'a jamais remarqué qu'il eût une âme. C'est un corps grossier, servi par un esprit délié. Il a des appétits qui parlent haut et il met toute son industrie à les satisfaire. Il aime le vin, la bonne chère et l'amour. Hors de là, tout lui est indifférent. Ne lui parlez ni d'honneur, ni de courage, ni de patriotisme. Ce sont là des mots vides de sens, des idées vagues que son intelligence écarte, parce qu'elles ne répondent à aucune jouissance matérielle et qu'au contraire elles exigent du corps des sacrifices. Il n'estime que ce qui rapporte de l'argent et, par suite, du plaisir.

Grâce à sa liaison avec le prince Henri, il est nommé pendant la guerre au commandement d'une compagnie.

Ce n'est pas pour lui une occasion de se signaler, il tient essentiellement à ne pas rencontrer l'ennemi, mais une occasion de battre monnaie. Il a soin d'enrôler dans sa troupe des fils de famille, des malades ou des jeunes gens qui sont sur le point de se marier. Ceux-ci se rachètent moyennant une grosse somme d'argent que Falstaff met dans sa poche, et il les remplace par des vauriens, des domestiques infidèles, des cadets de cadets, des cabaretiers ruinés et autres misérables aussi mal vêtus que mal armés. Lui-même, en faisant le recensement de ses gens, avoue qu'ils ne possèdent pas entre eux tous une chemise et demie. S'il se battait à la tête de tels compagnons, il ne serait guère en sûreté au milieu d'eux. Mais il a soin de se tenir à une distance respectable du danger. « La mort est une dette que tu dois payer à Dieu, » lui dit le prince Henri qui se moque de sa lâcheté. « Elle n'est pas due encore, répond-il. Je n'ai pas du tout envie de payer avant l'échéance. Pourquoi irais-je au-devant d'un créancier qui ne me demande rien ? » Au milieu de la chaleur du combat, Henri lui demande son épée, pour remplacer la sienne qui s'est brisée; il lui présente un flacon de vin. Tourner en plaisanterie tous les sentiments généreux, rire des devoirs que l'homme respecte, se moquer de sa conscience, n'être jamais arrêté par un scrupule, ne vivre que pour jouir, et ne se préoccuper que du plaisir: telle est la philosophie vulgaire et immorale de Falstaff.

Comment le prince Henri, qui a des instincts si nobles et qui doit devenir un des plus grands rois de l'Angleterre, a-t-il choisi pour compagnon un homme si méprisable? Nous touchons ici de nouveau à une question délicate, au mélange du tragique et de comique. Shaks-

peare étudie profondément les caractères et il en montre d'ordinaire toutes les faces, même celles qui n'ont point de rapports apparents avec l'action dramatique. Quand il tient un personnage il ne l'observe pas uniquement dans une situation, il le suit dans tout le cours de sa vie et il veut le faire connaître tout entier. Avec ces habitudes compréhensives de son esprit, il ne voit pas seulement dans Henri V le capitaine et l'homme d'État, il y voit aussi le jeune épicurien amoureux du plaisir, et le prince bourgeois qui se mêle volontiers aux scènes familières de la vie, qui ne craint pas la société des petites gens et qui rit avec eux de ce gros rire qu'on ne se permet pas à la cour.

C'est par ce côté vulgaire de sa nature qu'il se rapproche de Falstaff; celui-ci l'amuse. Quand l'esprit est fatigué, quand on ne cherche que des occasions de gaieté, on est sûr d'en trouver dans la société du chevalier. Avec lui, on a deux moyens de se distraire : on le fait parler ou on lui joue des tours plaisants. Qu'il se livre simplement à sa verve bruyante ou qu'il subisse une mésaventure, le résultat est toujours le même : il divertit la galerie. Il est le plastron de Henri et de Poins. Ceux-ci le mystifient régulièrement et le livrent aux railleries de ses camarades. Falstaff fait tous les métiers, même celui de voleur de grands chemins. On voit que le prince n'est pas très-délicat dans le choix de ses compagnons. Il pourrait aimer les gens du peuple, sans pour cela s'associer à des escrocs. Il n'a d'excuse que dans les mœurs du moyen âge, qui, en tolérant le brigandage des seigneurs féodaux, jetaient quelque confusion sur les notions du bien et du mal. Quoi qu'il en soit, Falstaff détrousse les passants et les deux amis trouvent là une

excellente occasion de se moquer de lui. Il est convenu entre eux que la troupe s'embusquera dans un lieu fort célèbre à Gadshill, où passent nécessairement les pèlerins qui vont à Cantorbéry, et les marchands qui vont à Londres. On doit les attaquer et les dévaliser en commun. Mais le chevalier ne peut faire de telles expéditions qu'à cheval, son embonpoint l'empêche de marcher. On lui joue un premier tour, en cachant sa monture. Le voilà forcé d'aller à pied au rendez-vous; il sue à grosses gouttes, il pousse des soupirs lamentables, il accable de malédictions ses compagnons qui rient sous cape de sa colère comique; enfin il arrive, après avoir juré ses grands dieux qu'on ne l'y reprendra plus, il attaque les voyageurs et il pille leur bagage. Mais il n'est pas au bout de ses mésaventures. A peine est-il en possession des trésors qu'il vient de voler, que Henri et Poins, déguisés, tombant sur lui à l'improviste, lui reprennent son butin et le mettent en fuite. Ce qu'il y a de plus plaisant dans cette histoire, c'est que Falstaff et ses agresseurs se rejoignent à la taverne, que le chevalier raconte d'un ton fanfaron les dangers qu'il a courus, parle à ceux même qui l'ont battu et volé du courage qu'il a déployé et grossit sans cesse, dans son récit, le nombre des adversaires avec lesquels il s'est mesuré, au grand amusement du prince qui le laisse se vanter, jusqu'au moment où il l'arrête d'un mot, en lui disant: C'est nous qui t'avons attaqué, toi et tes trois satellites, et nous n'étions que deux. La scène est piquante et donne une idée de la manière dont Shakspeare plaisante. C'est une de celles qui perdent le moins à être traduites.

FALSTAFF.

J'en ai poivré deux. Il y en a deux, j'en suis sûr, à qui j'ai donné leur compte, deux drôles en habits de bougran. Que je te raconte... Henri; si je mens, crache-moi à la figure et appelle-moi cheval. Tu connais ma vieille parade. (*Il tire son épée.*) J'étais dans cette position et je tenais mon épée comme cela; quatre drôles en bougran se jettent sur moi...

LE PRINCE HENRI.

Comment quatre? Tu ne nous as dit que deux tout à l'heure.

FALSTAFF.

Quatre, Henri: je t'ai dit quatre.

POINS.

Oui, oui, il a dit quatre.

FALSTAFF.

Ces quatre arrivent de front et m'attaquent tous à la fois. Moi, je ne m'en mets pas davantage en peine, et je reçois leurs sept lames dans mon bouclier, comme cela...

LE PRINCE HENRI.

Sept? Mais ils n'étaient que quatre tout à l'heure.

FALSTAFF.

En bougran?

POINS.

Oui, quatre en habits de bougran.

FALSTAFF.

Sept, par la poignée de mon épée! ou je ne suis qu'un misérable.

LE PRINCE HENRI, *à part à Poins.*

Je t'en prie, laisse-le faire; le nombre va encore augmenter.

FALSTAFF.

M'entends-tu, Henri?

LE PRINCE HENRI.

Oui, et je t'écoute aussi, Jack.

FALSTAFF.

Écoute, car cela en vaut la peine. Ces neuf hommes en bougran dont je te parle...

LE PRINCE HENRI.

Bon ! deux de plus à présent.

FALSTAFF.

Leurs lames s'étant brisées...

POINS.

Les morceaux en tombèrent à terre.

FALSTAFF.

Ils commencèrent à me céder le terrain ; mais je les suivis de près, je les serrai du pied et de la main, et, aussi rapidement que la pensée, j'en expédiai sept sur onze.

LE PRINCE HENRI.

O prodige! de deux hommes en bougran il en est sorti onze[1] !

Le prince Henri coupe court à ce récit fantastique qui pourrait se prolonger longtemps encore, en disant : « Nous deux (Poins et moi), nous vous avons vus tous quatre tomber sur quatre hommes, les garrotter, et vous emparer de leur argent. — Remarque bien maintenant comme un simple récit va vous confondre.— Alors nous deux, nous sommes tombés sur vous quatre, en un clin d'œil nous vous avons dépouillés de votre butin et nous le tenons; oui, nous l'avons et nous pouvons vous le montrer ici dans la maison; — et toi, Falstaff, tu as sauvé ta bedaine aussi légèrement, avec autant d'agilité, et tu as mugi pour obtenir ta grâce, oui, tu as couru et mugi aussi bien que l'a jamais fait jeune taureau. Quel misérable es-tu d'avoir ébréché ton épée, comme tu l'as fait, et de nous dire ensuite que cela est arrivé en combattant! Quelle ruse! Quel stratagème! Quelle échappatoire pourras-tu trouver maintenant pour te préserver de cette honte éclatante et manifeste? »

1. *First part of king Henry IV*, act. II, sc. 4.

Falstaff est pris au piége. Comment se tirera-t-il de ce mauvais pas? Le voilà atteint et convaincu de mensonge et de poltronnerie. Mais un homme d'esprit ne s'embarrasse pas pour si peu et n'abandonne pas une mauvaise cause, faute d'arguments. Il répond au défi qu'on lui jette et il le fait avec une habileté plaisante, qui, sans le justifier, met du moins les rieurs de son côté. « Voyons, lui dit Poins, parle, Jack! quelle ruse vas-tu employer maintenant? — Mon Dieu! je vous ai reconnus aussi bien que celui qui vous a faits. Eh bien! écoutez-moi, mes maîtres. Était-ce à moi à tuer l'héritier présomptif? Devais-je tourner mon épée contre mon prince légitime? Tu sais que je suis aussi vaillant qu'Hercule. Mais remarque l'instinct; le lion ne touchera pas le prince légitime. L'instinct est une grande chose; j'ai été poltron par instinct. Je n'en aurai que meilleure opinion de moi et de toi pendant ma vie; de moi, comme lion courageux, et de toi, comme prince légitime. »

Tel est Falstaff, poltron et vantard, battu et bafoué, mais toujours prêt à tourner ses vices ou ses malheurs en plaisanteries, prompt à la riposte et capable de désarmer, par un trait d'esprit, ceux qui sont le plus irrités contre lui ou le plus convaincus de sa scélératesse. Il se tire de toutes les situations par un quolibet. C'est pour cela que le prince a du plaisir à le voir. Henri aime cette fécondité joviale, cette verve intarissable qui réussissent toujours à l'égayer et qui le distrayent de ses soucis, comme le spectacle d'une comédie amusante. Falstaff a le privilége de le faire rire. Il joue auprès de lui le rôle que les bouffons jouaient au moyen âge auprès des rois et des grands seigneurs. On ne renonce pas facilement à une distraction habituelle. C'est ce que le prince dit lui-

même, quand il trouve le chevalier étendu sur un champ de bataille et qu'il le croit mort. « Pauvre Jack, s'écrie-t-il, adieu! La perte d'un homme meilleur me ferait moins faute. »

L'oraison funèbre est courte, mais sincère. Ce que Henri regrette en Falstaff, ce n'est aucune qualité sérieuse; c'est la gaieté de la jeunesse, c'est l'assaut d'esprit à la taverne, ce sont les soirées où le vin petille dans les verres et où mille pensées originales traversent le cerveau des convives, c'est enfin le rire inextinguible qu'amène sur les lèvres la vue de ce personnage grotesque dont la bonne ou la mauvaise humeur tournent inévitablement au comique. Il pensera à lui plus d'une fois quand il sera triste et qu'il n'aura plus personne qui l'amuse. Bien des gens honnêtes, mais ennuyeux, tenaient dans sa vie une place moins grande que le libertin Falstaff.

Ne croyons pas pour cela que le prince excuse les fautes de son compagnon, ou qu'il se fasse illusion sur son compte. Il connaît le chevalier aussi bien que celui-ci peut se connaître lui-même; il sait qu'il n'y a en lui ni délicatesse, ni probité, ni courage, ni honneur, il le méprise, sans cacher son mépris, et s'il a la faiblesse de vivre avec lui, il n'a pas celle d'encourager ses vices. Il lui dit au contraire la vérité en termes énergiques et il ne manque pas une occasion de l'humilier, pour l'amener à se repentir. Dans une scène comique où le prince et lui s'amusent à jouer tour à tour le rôle de Henri IV et à faire un sermon à l'héritier présomptif de la couronne, après que Falstaff a pris la parole et fait de lui-même un pompeux éloge qu'il place dans la bouche du roi, Henri entre en scène à son tour sous le nom de

son père, et s'adresse ironiquement, comme s'il était sur la sellette de l'accusé, les reproches suivants : « Il y a un démon qui s'attache à tes pas, sous la figure d'un corpulent vieillard. Tu as pour compagnon non un homme, mais une vraie tonne. A quoi est-il bon? à goûter le vin et à le boire. A quoi excelle-t-il? à découper un chapon et à le manger. En quoi est-il habile? dans la ruse. En quoi rusé? dans la perversité. En quoi pervers? en toute chose. En quoi estimable? en rien. » C'est là le fond de sa pensée sur le chevalier et il le montre bien quand il est roi.

L'école romantique, qui n'attache aucune importance à la morale en littérature, admire beaucoup le caractère de Falstaff, le trouve aussi beau dans son genre qu'aucune des conceptions du poëte, et, le considérant uniquement au point de vue de l'art pour l'art, ne le trouve en aucune façon répréhensible. Hazlitt va jusqu'à dire que, pour sa part, il ne porte aucun jugement défavorable sur sir John, et qu'il ne le condamne pas plus que l'acteur qui joue son rôle [1]. Suivant cette théorie, il n'y a ni bien ni mal dans le domaine de la fiction. Le vice et l'innocence, les passions mauvaises et les bons sentiments sont égaux aux yeux du poëte. Il aime indifféremment toutes ses créations, comme la nature qui produit des monstres et des saints, sans témoigner de préférence pour les uns ou pour les autres. Il y a pour lui une loi qui domine toutes les lois, c'est celle de la beauté artistique, et, pourvu qu'il s'y conforme, il n'est nullement obligé de punir le crime et de récompenser la vertu.

Shakspeare ne pense point ainsi. Il n'a pas pour les criminels la même indulgence que les romantiques, et,

1. W. Hazlitt's *Characteres of Shakspeare's plays.*



fidèle à la loi morale, qui, des Moralités, était passée sur le théâtre du seizième siècle, il réserve toujours, à la fin de son drame, une punition pour le coupable. Falstaff n'échappe pas plus que les autres à cette rigueur poétique. S'il est absous par Hazlitt, il ne l'est pas par le poëte. C'est au moment même où il triomphe, où il se croit sûr de devenir un personnage important dans le royaume, par l'avénement de Henri V, qu'il reçoit une humiliation publique qui le fait rentrer dans le néant. Il recrutait des soldats dans le Nord, lorsqu'il apprend la nouvelle de la mort de Henri IV. Aussitôt il accourt à Londres, amenant avec lui un juge de paix crédule, auquel il a emprunté de l'argent et promis sa protection sous le nouveau règne; il se poste sur le passage du roi, et, pour donner une haute idée de son futur crédit, il attend l'occasion de lui parler, avec la familiarité d'un vieil ami. — Mais Henri V le repousse par ces paroles : « Je ne te connais pas, vieillard. — Agenouille-toi et prie! Que les cheveux blanc vont mal à un fou et à un bouffon! J'ai longtemps rêvé d'un être comme toi, aussi bouffi de graisse, aussi vieux et aussi profane; mais maintenant que je suis éveillé, je n'ai que du mépris pour mon rêve. Va faire diminuer ton corps et augmenter ton mérite. Renonce à la gourmandise. Apprends que la tombe s'ouvre pour toi trois fois plus large que pour les autres hommes. Ne me réplique pas par une bouffonnerie; ne présume pas que je suis encore ce que j'étais; car le ciel sait, et le monde aussi verra, que j'ai renoncé à mon ancienne manière d'être, et que j'en ferai autant pour mes anciens compagnons [1]. »

1. *Second part of king Henry V*, act. v, sc. 5.

La punition de Falstaff ne va pas plus loin ; elle ne sort pas des limites de la comédie. On ne lui inflige aucun châtiment. Il n'est condamné qu'à se corriger. Mais, sans gaieté, sans parties joyeuses et sans plaisirs, Falstaff ne peut pas vivre. Après sa disgrâce, il s'éteint, comme un feu qui meurt, faute d'aliments. Sa mort est douce. Le poëte ne le traite pas en criminel et n'empoisonne pas ses derniers instants par le remords. Il n'y a que les âmes douées de quelque énergie qui aient la force de se repentir. Le chevalier n'a jamais fait effort sur lui-même ; il a cédé à ses instincts avec la faiblesse de l'enfant ; il n'a point résisté à l'entraînement de ses sens, et, si sa vie se prolongeait, il n'y résisterait pas davantage. L'énergie, qui lui a toujours manqué, lui manquerait encore. C'est une barque sans gouvernail, jetée sur une mer calme et qui atteint, sans secousse, la rive où elle doit échouer. Le dernier asile de Falstaff, c'est la taverne. C'est là qu'il doit mourir, sur le théâtre de ses exploits, près des tonneaux qu'il a vidés, entre les bras de l'hôtesse dont il a été le plus fidèle client. « Il a fait une belle fin, dit celle-ci, et il a passé, comme un enfant qui vient d'être baptisé. Quelques mots sur le vin et les femmes, les deux passions de sa vie, voilà tout ce qu'on a pu saisir de ses dernières paroles. »

Ainsi finit le personnage le plus comique du théâtre de Shakspeare. Nous connaissons tous les traits de sa physionomie. Il ne nous reste plus qu'à le juger et à lui assigner un rang parmi les héros de la comédie moderne. Il a incontestablement une grande popularité en Angleterre, aux États-Unis et en Allemagne. J'ai dit qu'il était moins goûté en France et dans les pays de race latine. Cela tient-il seulement à la différence des langues

et à la difficulté de faire passer la plaisanterie d'un idiome dans un autre? S'il n'y avait pas d'autre raison, les Allemands seraient exposés à ne pas comprendre mieux que nous le mérite de cette création. Il est vrai qu'ils traduisent mieux l'anglais que nous ne pouvons le faire. Mais ce qui les met surtout hors de cause, en cette matière, et ce qui empêche que leur admiration soit d'un grand poids en faveur de Falstaff, c'est qu'ils sont nécessairement mauvais juges de ce que nous appelons l'esprit comique. Ils ont moins bien réussi qu'aucun peuple moderne dans la comédie; ils ne savent ni badiner avec agrément, ni manier légèrement la plaisanterie. Leur gaieté, quand ils en ont, est sans finesse, et n'ayant dans leur littérature qu'un très-petit nombre de productions amusantes, ils se laissent amuser volontiers par les œuvres des étrangers, pourvu qu'elles soient plus gaies que les leurs. Falstaff les fait rire et leur plaît par ce motif. Mais les Espagnols qui ont Cervantes et Moratin, les Italiens qui ont l'Arioste, Goldoni, et leurs nombreux poëtes héroï-comiques, nous qui avons Molière, Regnard et Voltaire, nous sommes beaucoup plus difficiles à amuser que nos voisins d'outre-Rhin. Nous aimons que la plaisanterie soit délicate, l'esprit fin et le badinage piquant. Sans doute Falstaff nous fait rire aussi; sa grosse gaieté nous gagne et nous déride, quoi que nous en ayons. Néanmoins, nous mettons le vrai comique à plus haut prix et nous ne pensons pas que le comble de l'art soit de représenter sur la scène un personnage qui détrousse les passants, qui, après les avoir volés, se laisse voler à son tour par poltronnerie, qui fait semblant d'avoir perdu une bague de quarante marcs pour escroquer cette somme, qui recrute une compagnie de soldats

parmi les plus mauvais sujets et les hommes les plus débiles d'Angleterre, afin de garder l'argent que lui payent les hommes valides pour se libérer du service, qui se couche par terre et contrefait le mort quand un ennemi l'attaque sur le champ de bataille, qui attrape son hôtesse en lui promettant le mariage et en ne lui payant pas ce qu'il doit, et qui n'est, en définitive, qu'un composé de lâcheté, d'ivrognerie, de gourmandise et de bonne humeur.

Falstaff ne s'élève pas, à nos yeux, au-dessus de la bouffonnerie. C'est un bouffon très-divertissant, mais ce n'est qu'un bouffon. Il reste dans la région secondaire où nous rencontrons chez nous Scapin, Sosie et Mascarille. Nous ne le comparerons jamais aux personnages principaux des comédies de Molière, à l'avare, à Tartufe ou au misanthrope. Jamais non plus ses rodomontades et ses plaisanteries ne nous amuseront autant que l'intarissable gaieté de Sancho Pança. Voilà, de tous les types comiques, le plus populaire, celui que comprennent le mieux les différents peuples de l'Europe moderne, celui qui représente le plus complétement le côté prosaïque de la nature humaine et celui qui, par conséquent, intéresse le plus tous les hommes, quel que soit leur pays ou leur degré de culture intellectuelle. On a beaucoup écrit sur le rôle de Falstaff, on a voulu éclairer les aveugles qui ne saisissent pas du premier coup toute la portée de son esprit. Tant pis pour Falstaff s'il a besoin d'être expliqué pour être suffisamment admiré. Sancho Pança se passe du secours des interprétations ingénieuses; il a fait son chemin à travers le monde sans être soutenu par la complaisance de la critique. C'est un héros universel, tandis que Falstaff res-

tera toujours, quoi qu'on fasse, un héros exclusivement anglais, qui ne sera bien compris qu'en Angleterre ou en Amérique.

Il résume en lui presque toute la partie comique des drames historiques de Shakspeare. Ses acolytes, Bardolphe au nez rouge, le caporal Nym, qui manie la parole comme le mousquet, avec la précision d'un vétéran, et Pistolet, l'enseigne tapageur, ne servent qu'à encadrer la figure joviale du gros chevalier. Il y a cependant, dans *Henri V*, deux ou trois scènes comiques qui roulent sur d'autres sujets que les mésaventures d'un poltron. Ce sont des personnages français qui en font surtout les frais. Nous avons vu que, du temps de Shakspeare, on mettait déjà sur la scène des Français qui estropient la langue anglaise. Ici il y a une suivante qui donne des leçons d'anglais à Catherine de France, qui a la prétention de bien parler et qui fait une faute de prononciation à chaque mot qu'elle prononce. Nous avons pris notre revanche depuis et ri, dans tous nos théâtres, aux dépens des Anglais ridicules. Du reste, nous ne sommes pas ici l'objet d'une critique spéciale. Shakspeare ne nous représente pas comme les seuls étrangers qui parlent mal une langue étrangère. Il avoue que l'ignorance est égale des deux côtés du détroit, et il place dans la bouche de Henri V, faisant la cour à la jeune Catherine, quelques expressions françaises qui ne sont pas moins plaisantes que les bévues de la princesse lorsqu'elle essaye de s'exprimer en anglais.

En résumé, le comique n'est qu'un accident dans les drames historiques de Shakspeare. Il y figure à l'état d'épisode tantôt secondaire, tantôt important; il y sert au développement des caractères, mais il n'y tient jamais

la première place. Il n'y est, en aucun cas, d'absolue nécessité. Le poëte ne se croit pas obligé, par une loi supérieure de l'esthétique, à mêler les deux genres. Il plaisante peu dans *Henri V*, et il ne plaisante pas du tout dans *Richard II*, non plus que dans *Henri VIII*. Ajoutons même que, dans le prologue de cette pièce, la dernière de ses œuvres historiques, il a condamné formellement l'emploi du comique, comme si son esprit, plus éclairé à mesure qu'il avançait en âge, repoussait les contrastes un peu forcés qui plaisaient à sa jeunesse. Voici comment il s'exprime à ce sujet en s'adressant aux auditeurs que réunit la première représentation de *Henri VIII* :

« Ceux dont le cœur est sensible peuvent ici, s'ils le jugent convenable, laisser tomber des larmes ; le sujet en est digne. Quant à ceux qui viennent pour entendre une pièce gaie et licencieuse, ou pour voir un gaillard en longue robe bigarrée, bordée de jaune (c'est-à-dire un bouffon), ceux-là seront déçus. Car sachez, aimables auditeurs, que si nous mêlions à l'histoire vraie que nous avons choisie un spectacle tel que celui d'une parade bouffonne, outre que ce serait rester au-dessous de notre intelligence et de l'opinion que nous voulons donner de nous, nous ne garderions pas un seul approbateur intelligent. »

Je sais bien qu'on a dit que ce prologue avait été écrit par Ben Jonson. Mais on n'en a d'autres preuves que les conjectures de quelques commentateurs, et en attendant qu'on en ait trouvé une meilleure, rien n'empêche de continuer à l'attribuer à l'auteur de *Henri VIII*.

Ainsi, ne cherchons pas les grandes beautés des drames historiques de Shakspeare là où elles ne sont pas et où

lui-même n'a pas voulu les mettre. Ce qui vivifie ces œuvres admirables et ce qui leur assure une durée immortelle, ce ne sont pas les quolibets de Falstaff, mais ce sont, au contraire, toutes les qualités sérieuses d'un puissant esprit; c'est l'intelligence politique des événements; ce sont les aperçus profonds de l'observateur qui, malgré l'intervalle des temps, juge avec pénétration les hommes et les choses; c'est l'étude poétique des caractères, la force de l'imagination qui, à l'aide de quelques traits épars dans d'arides chroniques, recompose les physionomies, l'abondance des enseignements philosophiques que la réflexion dégage des faits en apparence les moins instructifs; c'est enfin le patriotisme ardent qui éclate par intervalles, comme pour attester la nationalité de l'auteur et l'unité de ses inspirations. Shakspeare aurait pu ne pas mêler une seule plaisanterie à ses drames historiques; son génie n'en paraîtrait pas moins grand.

CHAPITRE CINQUIÈME

Troisième période de la vie de Shakspeare. — Prédominance de l'élément tragique sur l'élément comique dans toutes ses conceptions. — Tragédies. — *Roméo et Juliette*. — *Othello*. — Dernières pièces d'amour. — *Le roi Lear*. Caractère épique de cette œuvre. — *Macbeth*. — Du merveilleux dans le drame. — *Hamlet* et la critique allemande. — Hamlet est-il le personnage préféré de Shakspeare? — *Timon d'Athènes*. — Comparaison des caractères d'Hamlet et de Timon avec celui du poëte.

I

Nous sommes arrivés à la troisième période de la vie du poëte. C'est alors qu'il a composé celles de ses œuvres qui sont le plus connues en France. Son génie s'y écarte de la comédie, qui tient une si grande place dans la seconde période, et se tourne de préférence vers la tragédie. Sauf *Roméo et Juliette*, tous ses drames tragiques sont postérieurs à 1600. Nous avons rattaché à dessein à la seconde période trois comédies qui furent écrites à la limite des deux époques, de 1599 à 1600 : ce sont *Comme il vous plaira, Ce que vous voudrez* et *Beaucoup de peine pour rien*. Elles y appartiennent de toutes façons, un peu par la date, mais surtout par la nature des sujets qui y sont traités et par le ton d'enjouement qui y règne. Depuis lors, Shakspeare n'a plus retrouvé la gaieté légère qui est un des traits de sa jeunesse, et même lorsqu'il

plaisante, même dans des pièces où reparaît l'élément comique, le fond est toujours sérieux, la réflexion a des teintes plus graves, et sans dégénérer ni en mélancolie, ni en tristesse, elle touche plus souvent aux problèmes les plus importants de la destinée humaine. C'est là le résultat de l'expérience de la vie, peut-être de quelque malheur que nous ne connaissons pas, ou simplement l'effet de l'âge qui, en mûrissant les idées, tempère la verve des natures les plus gaies.

Les tragédies de Shakspeare ont été chez nous la principale cause de sa popularité; c'est par là qu'il a été connu du public français; ce sont là surtout les pièces que, depuis Voltaire, nous lisons, nous imitons et nous commentons. Pour beaucoup d'esprits, même qui se piquent de science et de curiosité littéraires, il semble que tout Shakspeare soit là. Le gros du public ne veut voir en lui que l'auteur d'*Othello*, de *Macbeth* et d'*Hamlet*. On se tait sur le reste, non par dédain, mais par ignorance. Nous n'avons donc point à compter ici, comme dans les études précédentes, sur la nouveauté relative du sujet. La connaissance qu'on en a généralement nous dispense de longs détails et d'analyses. Il serait ridicule de vouloir disséquer, comme le font quelques critiques, des pièces que tout le monde a entre les mains, a lues ou veut lire. Il faudrait pour cela retrouver le courage avec lequel Ginguené a mis en prose la poésie du *Roland furieux*. Ce qui reste à faire, ce n'est point de revenir sur l'étude détaillée de chaque tragédie, mais de signaler les découvertes que la critique a faites en Angleterre et en Allemagne, les idées justes ou les paradoxes qu'elle a semés, de remettre en lumière les grands côtés des principaux caractères et de dégager des commentaires,

qui tantôt l'éclairent et tantôt l'obscurcissent, la physionomie réelle du poëte.

Quand on aborde toutes ces questions, on s'imagine d'abord qu'elles sont résolues et qu'il n'y a plus rien à dire après tant d'écrivains qui se sont occupés du même sujet. Mais, pour peu qu'on réfléchisse, on s'aperçoit que l'œuvre de la critique ressemble à la toile de Pénélope, qu'elle se défait et se refait sans cesse, en partie du moins, et que si, en définitive, elle approche inévitablement du moment où son travail sera terminé, elle ne l'a pas encore atteint. On tombe d'accord avec les commentateurs sur certains points; on découvre chez plusieurs d'entre eux des aperçus ingénieux; on voit briller çà et là dans leurs jugements des étincelles de vérité; on ne la voit nulle part apparaître tout entière, et c'est pour cela qu'on prend la plume.

II

ROMÉO ET JULIETTE.

La première tragédie de Shakspeare, par ordre de date, *Roméo et Juliette*, a été composée dans la seconde période de sa vie, et nous aurions pu l'étudier en même temps que les comédies dont elle est contemporaine; mais, afin de ne pas confondre deux genres très-différents, nous l'avons réservée pour le chapitre des tragédies auquel elle sert d'introduction naturelle. C'est une de ces œuvres heureuses de la seconde jeunesse des poëtes, supérieures aux premiers essais du génie qui cherche sa voie, inférieures aux productions d'un âge plus mûr et

animées plus qu'aucune autre d'un souffle passionné, vivifiées par une émotion intérieure qui ne se retrouvera peut-être pas plus tard au même degré et encore tout empreintes de cet enthousiasme juvénil qui se calme avec les années. L'écrivain aura un jour plus de plénitude et de force, il composera des œuvres plus achevées; mais il n'aura plus la même fraîcheur de sentiment, et il ne se livrera plus aussi hardiment aux témérités de l'inspiration. Il y a dans la vie du poëte des heures où sa pensée, échauffée par l'étincelle divine, s'allume et brille comme une flamme. Il faut qu'il chante alors et que le feu qui le consume se répande au dehors. C'est dans une de ces heures que *Roméo et Juliette* a été écrit. Ce n'est pas la meilleure des tragédies de Shakspeare, et cependant c'est peut-être celle qui produit la plus vive impression, parce qu'elle a l'accent inspiré de la jeunesse. Chaque poëte dramatique a ainsi une pièce qui marque la date d'un grand succès, qui n'est point son chef-d'œuvre, et qui, néanmoins, est toujours lue avec plus d'émotion et un plaisir plus vif que les chefs-d'œuvre. *Roméo et Juliette* est pour Shakspeare ce qu'est le *Cid* pour Corneille, *Andromaque* pour Racine, *Gœtz de Berlichingen* pour Gœthe et *Don Carlos* pour Schiller.

Quoi de plus heureux d'abord que le choix du sujet! Quelle histoire pathétique que celle des deux amants de Vérone, telle que l'ont racontée les nouvellistes italiens, Masuccio, Luigi da Porto, Bandello, telle que l'a imitée le Français Pierre Boistuau, traduit par l'Anglais Payter, et telle que l'a mise en poëme un autre Anglais, Arthur Brooke[1]! Le pays où la tradition place les amours de Roméo et Juliette a lui-même un nom et une couleur

1. M. Philarète Chasles a donné de très-curieux détails sur les nou-

poétiques. Dès qu'on nomme le lieu de la scène, l'imagination entoure les deux amants d'un cadre brillant. On se les représente sous un ciel pur, on les voit marcher dans des jardins embaumés par le parfum des orangers, on les entend parler cette langue harmonieuse qui semble faite pour exprimer la passion. Le succès de l'écrivain est déjà préparé par nous-mêmes, avant qu'il ait pris la plume. Ne croyons pas cependant que la tâche en soit plus facile; car il faut qu'il réponde à notre attente et qu'il conçoive, avec l'âme d'un poëte, un sujet dont la poésie semble sortir. Ni les nouvelles italiennes, ni l'œuvre de Boistuau, ni celles de Brookes ne seraient connues aujourd'hui, si Shakspeare ne les avait fondues dans son drame. C'est lui qui a rendu Roméo et Juliette populaires en Europe. Sans lui, les deux amants seraient oubliés aujourd'hui, comme tant d'autres qui n'ont pas trouvé de poëte pour les chanter.

Il a raconté leur vie, au moment même où il étudiait l'amour sous toutes ses formes dans ses comédies, où il en attestait la puissance par le dénoûment de chacune de ses pièces, et où probablement il en était, lui aussi, la victime. C'est avec la sensibilité d'un cœur qui a souffert, qu'il comprend la légende amoureuse de Vérone. Il n'y voit pas uniquement, comme les conteurs, un récit émouvant; derrière les faits, qui ont seuls intéressé ses prédécesseurs, il découvre un sentiment, et c'est là ce qu'il veut peindre. Aussi sort-il à chaque instant des limites dramatiques du sujet pour atteindre l'expression lyrique de la passion pure. Son style est tour à tour galant comme le sonnet, enflammé comme l'ode saphi-

velles qui ont fourni à Shakspeare le sujet de sa pièce. *Etudes sur Shakspeare*. Paris. Amyot.

que ou mélancolique comme l'élégie. Dans toutes les scènes où il réunit Roméo et Juliette, il oublie l'action et les conditions du drame pour s'absorber dans la contemplation de deux âmes aimantes.

La première fois que les deux amants se rencontrent au bal des Capulets, ils se parlent comme devaient se parler Pétrarque et Laure, avec une grande abondance de métaphores et de *concetti*. Ne croyez pas cependant qu'ils ne soient point émus. Ce langage orné n'est que la parure locale d'un amour soudain et irrésistible. A peine se sont-ils vus qu'ils se sont aimés. « Quelle est cette jeune fille, demande Roméo? — C'est la fille des Capulets, répond la nourrice. — Quoi! s'écrie-t-il, c'est la fille des Capulets. O transaction ruineuse! Ma vie est une dette et j'ai pour créancier mon ennemie.» De son côté Juliette demande : « Quel est ce gentilhomme? Va t'informer de son nom, ajoute-t-elle. S'il est marié, j'aurai le cercueil pour lit nuptial. »

Depuis ce moment, leurs entretiens et leurs monologues ne sont plus que des hymnes d'amour. La destinée a beau les enlacer de ses mille replis, opposer ses obstacles au libre développement de leur passion, les mettre sous le coup de la malédiction paternelle, de l'exil et de la mort, ils n'en écoutent pas moins la voix harmonieuse qui chante au fond de leurs cœurs. Leur pensée s'élève dans la région enflammée du sentiment, pour échapper aux misères de la terre. Ils savent bien que le monde les surveille et les menace, et cependant telle est la confiance de l'heureuse jeunesse, quand elle aime, qu'ils oublient le péril pour ne songer qu'à leur tendresse. Réunis, ils se l'expriment; séparés, ils y pensent, et quelles que soient les surprises des événements

il leur reste toujours au dedans d'eux-mêmes un abri où se réfugie leur amour.

Roméo escalade les murs du jardin de Juliette pour la voir à sa fenêtre; il expose sa vie, car il risque d'être découvert par les ennemis de sa famille. Mais peu importe sa vie, pourvu qu'il s'approche de son amante. Juliette elle-même, qui avait d'abord été effrayée du danger, n'y pense plus quand elle a entendu le son de la voix de Roméo. Il n'y a plus à ses yeux ni Capulets ni Montaigus; il n'y a qu'un jeune homme qu'elle aime et qu'elle n'a plus la force d'éloigner. Quand elle envoie sa nourrice porter un message à Roméo, elle attend la réponse avec une impatience fébrile. Le temps ne marche pas assez vite pour elle. Rien de ce qui l'intéressait autrefois ne l'intéresse plus. Aucune distraction ne l'occupe. Son esprit s'attache à une seule idée et exclut toutes les autres.

Qu'y a-t-il de plus lyrique que les paroles qu'elle prononce, lorsqu'elle vient d'être mariée et qu'elle se prépare à recevoir furtivement dans sa chambre le jeune époux? Écartons de ce monologue les traits de mauvais goût qui tiennent au temps et à la jeunesse du poëte, les souvenirs mythologiques qui se pressent dans ses premières œuvres, l'affectation italienne que l'euphuisme de Lyly a répandue dans la société et dans la littérature anglaises. Qu'y reste-t-il? Une aspiration ardente vers le bonheur, l'élan d'une âme qui a soif des voluptés de l'amour et qui, dans son impatience naïve, déchire tous les voiles derrière lesquels se cache d'ordinaire la pudeur de la jeune fille. « Oh! qu'elle est lente, cette journée! s'écrie-t-elle en finissant, lente comme la nuit qui précède un jour de fête, pour l'enfant qu'attendent de nouvelles

parures et qui est impatient de les porter [1] ! » L'expression est souvent fausse et exagérée, j'en conviens; mais le sentiment est toujours vrai. C'est bien là ce qu'éprouvent les cœurs passionnés.

L'émotion de Juliette n'est pas moins naturelle, quels que soient les défauts de son langage, quand elle apprend la mort de Tybalt et le bannissement de Roméo. « La mort de Tybalt était un grand malheur : cela aurait dû s'arrêter là. Mais, à la suite de ces mots : « Tybalt est mort, » ajouter, Roméo est banni, prononcer cette parole, c'est tuer à la fois, père, mère, Tybalt, Roméo et Juliette. Ils sont tous morts. Roméo est banni! Il n'y a ni fin, ni terme, ni borne, ni limites aux douleurs mortelles que contient ce mot; il n'y a pas de paroles qui aient ce son lugubre [2]. »

Dans les bras de son mari, à qui pense-t-elle, sinon à lui. Quand le jour commence à poindre et chasse Roméo du lit nuptial, la passion l'enivre et lui fait oublier toutes les souffrances de la veille et toutes les menaces de l'avenir. Elle ne sait plus ni que Tybalt est mort ni que Roméo est banni. Tout entière à l'heure présente, elle ne songe qu'à la faire durer le plus longtemps possible, sans souci des malheurs qui peuvent en résulter. Quand le cœur déborde de joie, l'esprit peut-il rester en éveil et diriger les actions, comme il le fait, quand on est de sang-froid? De là cette belle scène souvent citée et traduite, scène plus remarquable encore par le naturel du sentiment que par celui du langage.

JULIETTE.

Déjà partir! Il n'est pas encore près du jour. C'était le rossignol et non l'alouette dont la voix a percé ton oreille crain-

1. *Roméo et Juliette,* act. III, sc. 2.
2. *Ibid.*, sc. 1.

tive. Il chante toutes les nuits, là-bas, sur ce grenadier. Crois-moi, mon bien-aimé, c'était le rossignol.

ROMÉO.

C'était l'alouette, la messagère de l'aurore, et non le rossignol. Vois, ma bien-aimée, ces raies jalouses qui frangent là-bas, à l'orient, le bord de chaque nuage. Les flambeaux de la nuit sont éteints; le jour joyeux pose le pied sur les cimes vaporeuses des montagnes. Il faut partir et vivre, ou rester et mourir.

JULIETTE.

Cette lumière lointaine n'est pas celle du jour, j'en suis sûre, moi. C'est quelque météore que le soleil exhale pour être cette nuit ton porte-flambeau et t'éclairer dans ta route vers Mantoue. Reste donc encore; tu n'as pas besoin de partir.

ROMÉO.

Eh bien! qu'on me prenne! qu'on me mette à mort! Je m'en réjouis, puisque tu le veux. Disons que cette lueur grisâtre n'est pas l'œil du matin, mais seulement le pâle reflet du front de Cynthie. Non, ce n'est pas l'alouette, dont le chant frappe la voûte du ciel si haut au-dessus de nos têtes. J'ai bien plus le désir de rester que la volonté de partir. Viens, mort, et sois la bienvenue! Juliette le veut ainsi. Qu'en dis-tu, mon âme? Causons; il n'est pas encore jour [1].

Il ne faut pas moins que cette menace de mort pour rappeler à Juliette le souvenir de la réalité. Elle était plongée dans les rêves de l'amour; le poëte l'arrache avec efforts à ce monde enchanté, pour la mettre en face du tableau vrai de la vie. Quand la passion est maîtresse d'une âme, elle en inspire tous les mouvements et en dicte toutes les résolutions. C'est ce que Shakspeare a compris, en conduisant les deux amants, à travers les péripéties de leurs destinées, jusqu'au dénoûment tragique qui les attend. Ni l'un ni l'autre ne se dirigent eux-

1. *Roméo et Juliette*, act. III, sc. 5.

mêmes; ils obéissent à un sentiment plus fort qu'eux qui absorbe toutes leurs pensées. Ils ne calculent ni ne réfléchissent. Ils le feraient, s'ils étaient maîtres de leur volonté. Mais il n'y a plus chez eux ni prudence ni sang-froid. Pourvu qu'ils se revoient, tout est bien. Les parents de Juliette veulent la forcer à épouser le comte Paris; elle va trouver le frère Laurent et lui demande un moyen, quel qu'il soit, d'échapper à cette contrainte. Il n'y en a qu'un, lui répond le père; il est terrible. Il faut boire un breuvage narcotique, passer pour mort et se laisser ensevelir vivant dans le tombeau des Capulets, à côté de Tybalt récemment tué. Une nature plus calme reculerait d'épouvante devant cette pensée. « N'aurez-vous pas peur, dit le moine à Juliette, en lui présentant la fiole fatale ? — « Donnez, donnez, reprend la jeune fille ; ne me parlez pas de crainte. Amour, donne-moi la force, ajoute-t-elle aussitôt tout bas, et cette force sera mon salut [1]. » Avant de boire, elle sait à quel danger elle s'expose, son imagination lui représente l'horreur d'un caveau, le réveil lugubre d'un être vivant à côté des morts, et toutes les angoisses de l'attente en un pareil lieu. Néanmoins elle n'hésite pas et elle vide la fiole.

C'est toujours le premier mouvement qui décide du sort des natures passionnées. Shakspeare le sait bien et il le montre, quand il peint la mort de Roméo et de Juliette. Dès que Roméo a entendu dire que Juliette est morte, lui aussi, il veut mourir. « Oui, Juliette, s'écrie-t-il, je dormirai cette nuit auprès de toi. O pensée de destruction que tu es prompte à t'offrir aux regards du malheureux sans espoir ! » Il n'a pas besoin de plus amples in-

1. *Roméo et Juliette,* act. IV sc. 1.

formations, il ne songe ni à dire adieu à ses parents ni à voir frère Laurent, pour obtenir de lui quelques détails sur la mort de son amante. Il ne s'étonne pas que cette jeune femme, qu'il a laissée pleine de vie, ait été si brusquement frappée. Il accepte, sans commentaires, le fait, tel qu'on le lui apprend, et il en tire avec la logique de la passion une conclusion fatale. Son raisonnement est rapide comme la pensée. « Elle est morte, donc je dois mourir. » Il ne se présente pas à son esprit d'autre idée que celle-là. Il se tuerait immédiatement, si Juliette avait été enterrée à Mantoue, où il se trouve. Il ne diffère son suicide que du temps nécessaire pour aller de Mantoue à Vérone, au tombeau de son amante. Les joies violentes sont suivies de ces désespoirs profonds qui ne veulent pas de consolations et qui se portent tout de suite aux résolutions extrêmes.

Juliette, dont le caractère est aussi passionné que celui de Roméo, n'agit pas autrement que lui. Dès qu'elle le voit étendu sans vie, à côté d'elle, elle n'a qu'un désir, celui de le suivre, et elle se poignarde. Shakspeare a peint, en poëte qui connaît les orages de la jeunesse et de l'amour, ces sentiments exaltés, ces ardeurs brûlantes, ces actions précipitées, ces jouissances et ces douleurs infinies qui composent le tissu de son drame. Mais il n'a pas été seulement le peintre de la passion; il en a été le juge, et c'est là peut-être le trait le plus remarquable de son génie. Il n'y a rien, en effet, de plus difficile que de s'identifier, d'un côté, avec des personnages passionnés, tandis que de l'autre on réserve toute sa liberté d'observation et qu'on analyse de sang-froid, en spectateur impartial, les événements qu'on vient de raconter avec émotion. Il semble partager toutes les illusions et tout

l'enthousiasme des amants, et néanmoins, au moment où il exprime en traits de feu les agitations de leurs âmes, il jette sur leur conduite le regard calme du philosophe. La philosophie du frère Laurent n'est pas autre chose que le jugement que porte le poëte sur le fond de la tragédie. Quand il parle, on croit entendre les réflexions que l'auteur se fait lui-même, à haute voix, en composant son œuvre. Sous le costume du moine, Shakspeare nous livre les résultats de l'expérience personnelle qu'il a déjà acquise et les opinions que lui a suggérées le spectacle du monde. Il a déjà étudié avec sagacité la nature humaine; il en connaît les faiblesses, les penchants contradictoires, les désirs impatients, les témérités accompagnées de longs espoirs, et suivies de profonds découragements, les infortunes ou imméritées ou provoquées par des fautes; il sait que l'homme se trompe souvent; il le sait, et néanmoins cette science de la vie ne lui a rien enlevé ni de son indulgence ni de sa sympathie pour ses semblables. Il sourit de leurs folies, il s'irrite de leurs défaillances et il leur rappelle quelquefois sévèrement leurs devoirs; mais, en même temps, il est plein de compassion pour eux, il leur tend une main secourable, et tout en leur adressant de sages conseils il travaille à adoucir leur sort. Il n'est plus ni aussi jeune ni aussi passionné qu'eux; mais il aime la jeunesse, il excuse la passion, et son cœur toujours généreux prend facilement le parti de ceux que sa raison condamne.

Shakspeare reconnaît ici, comme il l'a fait dans ses comédies, la puissance victorieuse de l'amour; il en raille avec finesse l'aveuglement, il en blâme les excès; mais il n'essaye point de le combattre, il le croit plus fort que tous les raisonnements, et voyant qu'il n'y a au-

cun moyen de le détruire, il ne cherche qu'à en atténuer les fâcheux effets, en le mettant sous la protection de la loi et de la règle. Le moine se défie des illusions de Roméo; il accueille avec étonnement et avec inquiétude la confidence de sa passion; il l'a laissé amoureux de Rosaline et il le retrouve épris de Juliette. « Quel changement est-ce là, lui dit-il? Quoi! cette Rosaline tant aimée, l'as-tu donc sitôt oubliée? O jeunes gens, ce n'est pas dans le cœur, mais dans les yeux qu'est votre amour! » Le frère Laurent a dit le mot vrai de la situation. Il éprouve la surprise que doit ressentir tout homme raisonnable, en voyant la brusque métamorphose du jeune Montaigu. Il juge, au nom du poëte, la conduite de son ami, comme le fera le public. Sa voix ressemble à celle du chœur qui rappelle, au milieu des péripéties de la tragédie grecque, les principes de la sagesse éternelle. Elle domine le tumulte des passions et elle se fait entendre, dans tous les moments décisifs, avec une imposante autorité. Elle résume chaque événement en peu de mots et elle en fait sortir la leçon qu'il comporte. « Aime modérément, mon fils, dit le moine à Roméo, quand il vient de l'unir à Juliette et qu'il est témoin de ses transports de joie; c'est le moyen d'aimer longtemps. Les bonheurs violents ont une fin violente et meurent au sein de leur triomphe, pareils au feu et à la poudre qui consument ce qu'ils touchent[1]. »

Frère Laurent continue à moraliser et il en trouve de fréquentes occasions. C'est chez lui que Roméo va se réfugier, quand on l'a banni de Vérone. Le moine a besoin de toute son énergie et de tout son bon sens pour

1. *Roméo et Juliette*, act. III, sc. 6.

rendre un peu de calme à son ami. Roméo se désespère, et, pour repousser les consolations qu'on lui offre, il emploie l'argument ordinaire de la jeunesse qui invoque, en général, le bénéfice de sentiments exceptionnels et qui refuse à l'âge mûr le droit de la juger. Le poëte met dans sa bouche le plaidoyer éloquent de l'amour : « Tu ne peux pas parler de ce que tu ne sens pas, dit-il à frère Laurent ; si tu étais jeune, comme je le suis, si Juliette était ton amante, si tu n'étais marié que depuis une heure, si tu avais tué Tybalt, si tu étais amoureux, comme moi, et, comme moi, banni, alors tu pourrais parler, alors tu pourrais t'arracher les cheveux et tomber sur la terre, comme je le fais maintenant[1]. » Voilà la passion et la raison aux prises. Shakspeare n'affaiblit aucun des raisonnements derrière lesquels s'abrite la première, mais il laisse la parole à la seconde, et lui donne, par ce seul fait, l'avantage. Roméo tire son épée pour se tuer. Le moine l'arrête avec indignation, en lui disant : « Retiens ta main désespérée. Es-tu un homme? Ton extérieur le proclame ; mais tes larmes sont d'une femme, tes actes sauvages dénotent la fureur insensée de la brute. Par mon ordre sacré, je croyais ton caractère plus modéré. Parce que tu as tué Tybalt, veux-tu te tuer toi-même et tuer la femme qui vit de ta vie, en agissant contre toi, comme si tu te haïssais mortellement. Pourquoi tournes-tu en dérision ta naissance, le ciel et la terre? Car ta naissance, le ciel et la terre, ce sont là les trois éléments qui t'ont formé ; et tu voudrais les détruire tous trois en même temps. Fi! fi! tu déshonores ta personne, ton amour, ton intelligence... Re-

1. *Roméo et Juliette*, act. III, sc. 3.

lève-toi, jeune homme! Elle vit, ta Juliette, pour l'amour de laquelle tu mourais tout à l'heure; en cela tu es heureux. Tybalt voulait te tuer et tu as tué Tybalt; en cela tu es encore heureux. La loi, qui te menaçait de la mort, devient ton amie et se change en exil; en cela tu es encore heureux. Un déluge de bonheurs pleuvent sur toi; la fortune te sourit dans son plus bel appareil; mais toi, comme une jeune fille mal élevée et maussade, tu rejettes ta fortune et ton amour. Prends garde, prends garde; car ceux qui sont ainsi meurent misérables[1]. »

La passion est vaincue et c'est la raison qui l'emporte. Celle-ci n'a pas seulement à lutter contre la jeunesse; elle lutte contre les sentiments extrêmes, quel que soit l'âge de ceux qui les éprouvent, et elle ne fait pas plus grâce à la douleur désordonnée des parents de Juliette qu'aux désespoirs amoureux de Roméo. Quand le vieux Capulet croit que sa fille est morte, lui qui l'a traitée rudement et qui est cause de cette mort apparente, il pousse des cris perçants et joint ses lamentations à celles de sa femme et de la nourrice. « Silence! dit le moine, n'avez-vous pas de honte? Le ciel et vous, aviez une part dans cette belle jeune fille; maintenant le ciel la possède tout entière et c'est ce qu'il y a de mieux pour elle. La part d'elle-même qui vous appartenait, vous ne pouviez pas la préserver de la mort; mais le ciel garde la sienne dans une vie éternelle. Ce que vous recherchiez surtout pour elle, c'était un accroissement de fortune; car votre ciel à vous, c'était son élévation. Et vous pleurez maintenant, maintenant que vous la voyez élevée au-dessus des nuages, aussi haut que le ciel lui-même Oh! dans votre affection, comme vous aimiez mal votre

1. *Roméo et Juliette*, act. III, sc. 3.

enfant, si vous perdez la raison parce qu'elle est heureuse ! La mieux mariée n'est pas celle qui vit le plus longtemps, mais c'est celle qui meurt jeune[1]. »

Les romantiques allemands n'approuvent pas, en général, les raisonnements de frère Laurent ; ils lui opposent l'argumentation de Roméo et ils prennent contre lui le parti de la passion. A leurs yeux la passion est sainte ; elle excuse et justifie tout. Aussi considèrent-ils les deux amants comme les victimes d'une fatalité aveugle. C'est un point de vue très-différent de celui de Shakspeare qui a soin de montrer que Roméo et Juliette sont eux-mêmes les ouvriers de leur propre destinée et que leurs infortunes ne sont que la conséquence de leur amour. Ils ont cédé à l'entraînement de la jeunesse ; ils se sont aimés, malgré tous les obstacles qui les séparaient, malgré l'inimitié de leurs familles et la volonté de leurs parents ; ils portent la peine de leur folie. Telle est la loi morale qui résulte clairement du drame. On n'a pas compris la pensée fondamentale de la pièce, quand on l'a remaniée en Angleterre et que, pour plaire au public, on a laissé vivre Roméo et Juliette. C'est à la fois détruire le pathétique et dénaturer la conception générale du poëte.

Cette tragédie eut certainement un grand succès, quand elle fut représentée, telle que Shakspeare l'avait composée et écrite, en 1596. On sait que Burbadge jouait le rôle de Roméo. Au dix-huitième siècle, Garrick la remit sur la scène, en y introduisant quelques changements qui indiquent le peu de respect que témoignent les acteurs anglais pour l'œuvre du maître. Comme il était chargé du rôle de Roméo, après avoir rempli d'a-

1. *Roméo et Juliette*, act. II, sc. 5.

bord' celui de Mercutio, et qu'il voulait donner plus d'importance encore au personnage qu'il représentait, il le laissa vivre après la mort de Juliette, il exprima, avec un grand talent dramatique, les horreurs de son agonie, et il mit dans sa bouche un long discours, ainsi que l'avaient fait autrefois les nouvellistes italiens. En 1815, on donnait encore à Londres, au théâtre de Haymarket, la pièce de Garrick de préférence à celle de Shakspeare. A cette époque, c'étaient deux sœurs américaines qui faisaient Roméo et Juliette. On comprenait si peu l'œuvre du poëte qu'on confiait à une femme le rôle de Roméo.

Du reste, cette tragédie, si admirée dans toute l'Europe, a subi plus d'une profanation. Après Garrick, Gœthe, en voulant la remanier, l'a dénaturée. Il a transformé en bouffon avantageux le spirituel Mercutio, réduit à rien le rôle de la nourrice, et supposé, par une singulière invention, que le comte Paris est amoureux de Juliette. La seule amélioration qu'il ait imaginée a été de terminer la pièce à la mort de Juliette, et de supprimer ainsi le long et inutile discours de frère Laurent. Mais les retouches, même les meilleures, sont mauvaises. Il faut laisser aux productions des grands poëtes leurs défauts et leurs beautés. Les uns ne servent pas moins que les autres à en marquer le caractère original. *Roméo et Juliette* est une œuvre de jeunesse; si Shakspeare l'avait écrite plus tard, il en aurait sans doute élagué lui-même les *concetti* et les ornements de rhétorique, mais il y aurait peut-être peint, avec moins de feu, les sentiments passionnés. Tous ceux qui touchent à sa pièce, sous prétexte de la corriger, ne peuvent en effacer une tache, sans affaiblir les vives couleurs de cette poésie juvénile et brûlante.

III

OTHELLO.

Roméo et Juliette est la tragédie de l'amour. Composée à la même époque que les comédies amoureuses de Shakspeare, elle représente le côté tragique de la passion, tandis que *Beaucoup de peine pour rien*, *Comme il vous plaira* et *Peines d'amour perdues* en représentent le côté comique. C'est un thème que Shakspeare reprendra moins souvent dans la troisième période de sa vie et qu'il reléguera, en général, sur le second plan de ses pièces. *Othello*, écrit en 1602, six ans après *Roméo et Juliette*, est la dernière tragédie dont une intrigue d'amour soit le fond. Encore ne peint-elle point les souffrances de l'amour heureux que les événements accablent, mais des scènes plus douloureuses, l'amour se déchirant de ses propres mains et détruisant son bonheur par sa folie.

Si nous comparons l'impression que produit sur nous *Othello* à celle que nous a laissée *Roméo et Juliette*, nous nous apercevrons qu'elle est plus terrible et plus douloureuse. Le sort des deux jeunes gens de Vérone nous arrache des larmes; nous les plaignons de mourir si jeunes et par un concours de circonstances si malheureuses. Mais notre pitié seule est excitée; il ne s'y mêle aucun sentiment d'horreur, aucune indignation contre les personnes. Si nous accusons la nature humaine de ce qui est arrivé, nous accusons aussi la fortune qui eût pu être plus favorable ou plus clémente. Dans *Othello* nous ne trouvons ni l'ardeur confiante, ni l'enthousiasme crédule

de la jeunesse qui caractérisent *Roméo et Juliette.* Les passions violentes et mauvaises y jouent le principal rôle ; les malheurs y sont causés par la faute et par la scélératesse des hommes. Aucune des catastrophes n'était prévue ; il a suffi d'un caractère passionné et d'une âme criminelle pour tout perdre. Trois caractères nous intéressent surtout dans cette tragédie : Othello, Iago et Desdémone.

Othello, avant que la jalousie ait troublé sa raison, Othello à Venise, venant d'épouser Desdémone, paraît le type de l'officier de fortune brave, dévoué à son devoir, habitué aux fatigues et aimant la guerre qui a été le charme et l'occupation de sa jeunesse. Ne lui demandez pas les qualités de l'homme civilisé, élevé au milieu d'une société élégante et polie ; mais aucun des dons naturels ne lui a été refusé. Quoi de plus noble et de plus simple que sa conduite au commencement de la pièce ! quelle franchise mâle, et quelle droiture de sentiments ! S'il a été aimé de Desdémone, c'est en quelque sorte malgré lui, sans qu'il ait cherché à la séduire ; il a plu à la jeune fille, parce qu'il était brave, glorieux et sincère. Aimé par elle, uni à elle, il n'emploie aucun subterfuge, indigne de sa gloire, pour déguiser cet amour. Iago lui propose de fuir devant le père de Desdémone ; mais le Maure, fort de sa conscience, attend avec calme l'arrêt du vieux patricien. Accusé devant le Sénat de Venise d'avoir employé quelque philtre ou quelque charme tout-puissant pour corrompre sa femme, avec quelle éloquence il se défend ! avec quelle émotion naturelle il sait peindre cet amour involontaire, éclos sous les yeux de Brabantio lui-même, dans la familiarité de la vie intime, sans artifice et sans arrière-pensée ! « Elle m'a aimé, s'écrie-t-il, pour les périls que j'ai traversés ;

je l'ai aimée pour la sympathie qu'elle accordait à mes malheurs. Ce sont là les seuls sortiléges que j'ai employés.» Ces mots sortent du cœur. « Il me semble, répond le doge, qu'une pareille histoire subjuguerait, le cœur de ma fille. » Ainsi ce rude soldat, placé dans une circonstance difficile, forcé d'exprimer des sentiments qui ne lui sont pas familiers, d'employer un langage nouveau pour lui, n'éprouve ni embarras ni faiblesse. Sa franchise le justifie. Dans cette cause délicate, l'habileté du langage échouerait peut-être; la vérité sans ornements triomphe.

Comment la jalousie peut-elle s'emparer d'une âme si noble? C'est là le problème que Shakspeare s'est proposé de résoudre et le nœud de la pièce. N'oublions pas qu'Othello est noir, qu'il a dans les veines du sang africain, et que les passions violentes contenues par sa volonté, par l'habitude qu'il a prise de se dominer lui-même pour conserver la dignité du commandement, peuvent se rallumer dans son sein à la première étincelle. Qu'Othello accomplisse sa destinée sans obstacles, qu'il ne rencontre pas sur sa route l'infernal Iago, il sera jusqu'au bout de sa carrière un général intrépide et un homme heureux, il fera quelques expéditions héroïques contre les Turcs, il se couvrira d'une nouvelle gloire et, au retour de ses campagnes, il retrouvera avec joie au foyer conjugal la belle Desdémone. Mais le poëte ne le veut pas ainsi. Si tel devait être le dénoûment, où serait en effet la tragédie?

Au troisième acte, Iago commence son œuvre. Il jette dans l'âme confiante d'Othello le germe des premiers soupçons. Son plan est conçu avec tant d'artifice, il s'exprime avec tant de mesure et une si grande apparence de sincérité, que le Maure écoute avidement les paroles qui vont troubler sa vie. Ne nous étonnons pas de l'effet

que produisent les insinuations de l'enseigne. Le Maure n'a pas étudié les mœurs des villes; son existence tout entière s'est passée dans les camps; il n'a jamais réfléchi sur la possibilité du malheur qui paraît le menacer, il ne connaît sa femme que depuis peu de temps et, à coup sûr, il n'a ni assez de pénétration ni assez de sang-froid pour la bien observer. Un tel homme n'est-il pas inévitablement livré aux suggestions d'un scélérat, qui ne perd aucune occasion de l'abuser, et qui fait valoir à ses yeux la profonde expérience qu'il a acquise des sentiments humains? Aussi, à la fin du troisième acte, ne reconnaissons-nous plus Othello. Le poison agit. Le Maure a changé de ton ; au lieu de parler comme autrefois à Desdémone avec douceur et affection, il devient violent et amer. Une fois entrée dans son cœur, la pensée fatale ne le quitte plus. L'amour confiant et heureux des premiers actes lui laissait toute la liberté de son esprit et ne faisait qu'ajouter un aiguillon nouveau à son activité naturelle. Mais, dès qu'il se croit trompé, il ne lui est plus possible de s'occuper de ses anciens travaux ; le monde entier disparaît à ses yeux, il ne voit plus qu'une femme coupable, son honneur outragé et son bonheur à jamais détruit. « Maintenant, s'écrie-t-il, adieu pour jamais la tranquillité de l'âme ! Adieu le contentement ! Adieu les escadrons aux brillants panaches et la guerre orgueilleuse qui fait de l'ambition une vertu ! Adieu le coursier hennissant, le cri de la trompette, le tambour qui excite le courage, la royale bannière et tout l'orgueil, la pompe et l'appareil des glorieux combats ! La tâche d'Othello est finie [1]. »

1. Je me sers de la traduction que M. Villemain a donnée de plusieurs passages d'*Othello*.

Ne sommes-nous point touchés de ce sincère et profond désespoir? Ne comprenons-nous point que cet homme a tout perdu et qu'il ne lui reste plus qu'un sentiment, le désir de la vengeance? Il ne tue pas Desdémone tout de suite; mais la pensée du meurtre obscurcit déjà sa raison. Pour expliquer la fureur du Maure, pour en préparer la gradation et en amener l'explosion définitive, Shakspeare épuise dans le rôle d'Iago toutes les combinaisons du crime. Des témoignages accablants se réunissent contre Desdémone. Les sens mêmes d'Othello sont dupes du stratagème de son officier. Et cependant quels combats se livrent encore dans l'âme du Maure l'amour et la jalousie! Il ne cède pas sans résistance à la violence de sa colère; le ressentiment ne parle point seul dans son cœur; à ses transports jaloux se mêlent une tristesse et une amertume profondes qui révèlent toute l'étendue de ses souffrances. « S'il avait plu au ciel, s'écrie-t-il, de m'éprouver par le malheur, s'il avait fait pleuvoir sur ma tête toutes les humiliations, s'il m'avait plongé dans la pauvreté jusqu'aux lèvres, s'il m'avait livré aux fers de la captivité, moi et mes plus chères espérances, j'aurais pu trouver dans quelque repli de mon âme une goutte de résignation; mais, hélas! faire de moi un éternel objet de risée, montré au doigt du mépris! — Oh! oh! — Et cependant je l'aurais supporté — Mais le trésor où mon cœur avait rassemblé toutes ses affections, l'asile où je dois vivre, sous peine de ne vivre plus, m'en voir dépossédé! » Des cris et des exclamations entrecoupés trahissent à chaque instant son émotion.

Il n'y a qu'une seule pensée qui puisse arrêter les soupçons du Maure et qui les suspende en effet, c'est la

mémoire des sacrifices que Desdémone a faits pour lui, de tout ce qu'elle a perdu, en le suivant, et des marques de tendresse qu'elle lui a données en abandonnant son père et sa patrie. Mais, par les artifices d'Iago, ces souvenirs mêmes tournent contre elle; l'enseigne les rappelle comme une preuve de sa légèreté naturelle et de la dépravation de son cœur. Othello, malgré sa colère et les progrès terribles qu'a faits chez lui la jalousie, n'arrive pas sans hésitation, au dénoûment tragique vers lequel l'entraîne la passion. Lorsqu'il contemple le beau et tranquille visage de sa femme, lorsqu'il entend cette voix douce et aimée, l'amour retient encore son bras; mais, par un concours fatal de circonstances qu'a enchaînées l'art du poëte, les paroles mêmes de la jeune femme, le nom de Cassio prononcé par elle, et les regrets qu'elle éprouve de sa mort, tout contribue à précipiter l'acte cruel du Maure.

Si cette jalousie frénétique a dégradé le caractère d'Othello, en nous le montrant livré à la passion, dominé par elle et incapable de conserver la direction de sa pensée, les sentiments qu'il éprouve, après la mort de sa femme, le relèvent à nos yeux et lui inspirent des paroles dignes de ses premières actions. La fin du dernier acte nous le montre tel que nous l'avons connu dans les deux premier, fier et maître de lui-même. La nature parle, il éclate d'abord en sanglots; puis, reprenant ses sens, il comprend toute l'étendue de sa faute et il voit d'un œil ferme ce qui lui reste à faire. Il n'y a ni emphase, ni affectation dans sa douleur; il ne peut plus vivre, en se sentant si coupable et si malheureux. Mais, s'il se condamne lui-même sévèrement, il ne permet pas aux hommes de s'instituer ses juges et d'attenter à sa

liberté. La politique de Venise n'a rien à démêler avec les actes d'Othello. Il repousse les Vénitiens qui voudraient le saisir; il conserve encore la dignité du général et il a soin de son honneur.

« Je vous prie, dit-il avec calme à ceux qui l'entourent, quand vous allez raconter dans vos lettres ces funestes actions, montrez-moi tel que je suis; ne déguisez, n'altérez rien; parlez de moi comme d'un homme qui n'a pas aimé sagement, mais qui a trop aimé; qui ne fut pas aisément jaloux, mais qui, poussé et entraîné perfidement, tomba dans une extrême violence. Dites encore qu'une fois, dans Alep, un méchant Turc frappant un Vénitien et insultant la République, je pris à la gorge ce chien de circoncis et le frappai comme cela. » Othello se fait justice. La loi morale est satisfaite; celui qui a commis le crime meurt, puni par lui-même.

Dans *Zaïre*, le caractère d'Othello est imité; mais Voltaire n'a pas osé en retracer l'effrayante vérité, il l'a adoucie et il a rendu ainsi le dénoûment peu vraisemblable. Orosmane, plein de délicatesse et d'élégance, représenté comme un chevalier français qui parle la langue de la galanterie, nous étonne et nous indigne bien plus, quand il tue une femme sur un simple soupçon, que le Maure Othello, le rude et violent homme de guerre. D'ailleurs, Orosmane n'est point poussé au meurtre par un confident perfide, il n'a point d'Iago, et c'est Iago qui cause le crime d'Othello[1]

Qu'est-ce donc que cet Iago? La scène n'offre pas de

1. M. Villemain a admirablement montré combien la conception de Shakspeare est supérieure à celle de Voltaire. *Tableau de la littérature française au dix-huitième siècle*, t. I, 9e leçon.

plus odieux caractère. Il ne se contente pas de pousser au mal les hommes sur lesquels il exerce de l'influence; mais il semble né uniquement pour le commettre et le provoquer, il en possède la science, il en a fait une étude approfondie; il prémédite tous ses attentats, il en calcule l'effet probable et il dispose les fils de l'intrigue, comme un diplomate qui tend ses pièges. Les victimes de sa perfidie ne lui inspirent aucune compassion. Cassio le traite avec amitié et lui ouvre son cœur; il fait chasser par Othello ce crédule officier, lui fait donner un coup de poignard par Roderigo et lui coupe lui-même traîtreusement la jambe. Roderigo a quitté Venise pour suivre les conseils d'Iago et devient l'instrument de ses projets; Iago le vole d'abord, sous de faux prétextes, lui arrache des diamants, qu'il fait semblant d'offrir à Desdémone, puis l'abandonne lâchement dans sa lutte avec Cassio, et finit par le poignarder pour lui fermer la bouche. Desdémone elle-même n'attendrit pas ce monstre; il a voyagé avec elle de Venise en Chypre; il connaît la bonté, la générosité de la jeune femme; il sait qu'elle est pure et vertueuse; rien ne l'arrête; il la livrera à la colère de son mari. Avant la scène du meurtre, elle s'adresse à lui dans les termes les plus touchants, elle le supplie de calmer le ressentiment d'Othello; il sait qu'elle va mourir, il a armé le bras du Maure et il ne prononce pas une parole pour la sauver.

Pourquoi Iago accumule-t-il tant de crimes? Faut-il croire, comme il le dit, qu'il est poussé uniquement par le ressentiment, par le regret de ne pas avoir obtenu la place de lieutenant et par le soupçon que sa femme Émilie a aimé autrefois Othello? Ce sont là de bien petites causes pour de si terribles effets. Si Iago avait été

nommé lieutenant à la place de Cassio, il n'aurait pas été moins criminel, car il aime le mal pour le mal. Il n'a pitié de personne, il tue sa femme comme il a tué son ami Roderigo. C'est le plus malfaisant et le plus dangereux des hommes. Il y a même dans son rôle un luxe de scélératesse et un raffinement de méchanceté qui ne peuvent s'expliquer que par la passion du crime; il ne se contente pas des attentats ordinaires; on dirait qu'il vise à la gloire dans ce genre d'exploits. Il ressemble au génie du mal; il invoque quelquefois lui-même, dans les longs monologues que lui prête Shakspeare, l'exemple des inventions diaboliques. Othello, en le revoyant, après avoir acquis la certitude de sa trahison, croit se trouver en face de Lucifer, et regarde si son enseigne n'a pas le pied fourchu. Shakspeare accorde réellement au traître un pouvoir surnaturel; et c'est là peut-être un défaut, car cela nuit à la vraisemblance. Si Iago n'est qu'un homme, il fait trop de dupes en même temps; on se demande comment il peut tromper à la fois tant de personnes différentes, Roderigo, Cassio, Othello, Desdémone et surtout sa femme Émilie, si clairvoyante et si fine. Pas un de ses projets n'est éventé. Quoiqu'il emploie quelquefois des ruses grossières, parmi tant de personnages intéressés à savoir la vérité, qui jouent sur ses conseils leur destinée et leur vie, il n'en est pas un seul qui sache le démasquer. Ses inspirations criminelles sont trop facilement suivies; il trouve une complicité trop crédule dans ceux qui l'entourent. Il dit à Roderigo de se déguiser pour aller en Chypre : Roderigo se déguise et part. Il lui met l'épée à la main pour frapper Cassio : Roderigo frappe comme un séide. Il conseille à Cassio d'implorer la pitié de Desdémone : Cassio obéit.

Il engage Othello à étrangler sa femme dans son lit : ainsi fait Othello.

Iago tient dans ses mains tous les ressorts de l'action. C'est à ses manœuvres que Shakspeare attribue tous les événements que, dans leurs récits, les nouvellistes italiens présentaient comme les effets du hasard. Cela vient du désir constant qu'a le poëte d'expliquer les faits par le développement des caractères, et de laisser aussi peu de place que possible aux jeux aveugles de la fortune. D'ailleurs la perversité d'Iago, quoique exceptionnelle, n'est ni impossible, ni même sans exemple. Shakspeare ne l'a introduite dans la fiction qu'après l'avoir trouvée dans l'histoire. Il ne prête à l'enseigne aucun crime dont n'ait été capable Richard III, l'assassin de son frère et de ses neveux. C'est même sans doute parce qu'il avait peint le premier caractère qu'il a créé le second. Il faut dire aussi qu'il a eu soin de faire naître Iago en Italie, à Florence, dans la patrie de Machiavel. Un homme qui a lu *le Prince*, et qui en met les maximes en pratique, professe nécessairement une indifférence complète sur le choix des moyens. Il ne se pique pas d'être vertueux, mais d'être habile. Il ne connaît pas les scrupules de conscience; il n'a d'autre loi que l'intérêt. Les Italiens du quinzième siècle auraient certainement donné raison à l'enseigne contre Othello. Celui-ci, qui nous inspire jusqu'au bout de la sympathie et presque de l'estime, malgré ses fureurs, parce que nous le savons sincère et malheureux, leur aurait paru méprisable à cause de la crédulité avec laquelle il tombe dans tous les piéges qu'on lui tend. Les contemporains de César Borgia auraient préféré à ce barbare, qui n'a que des passions violentes, qui ne sait point distinguer un ennemi d'un ami,

et qui tue l'épouse dont il est aimé pour servir la vengeance d'un subalterne qui le hait, le politique habile qui dissimule tous ses projets, qui, seul contre plusieurs, gagne la confiance de chacun de ceux qu'il veut perdre, et, sans autres ressources que son esprit, triomphe de la beauté d'une femme et du courage d'un soldat. Dans cette société corrompue, on estimait plus la finesse que l'héroïsme. On aurait donné le prix du combat à Iago, comme au plus fin[1].

Le caractère de Desdémone est un des plus touchants du théâtre de Shakspeare. Moins développé que ceux d'Hélène et d'Imogène, il gagne en sensibilité ce qu'il perd en étendue. La femme d'Othello ne déploie, dans la conduite de sa destinée, ni l'adresse ni l'énergie d'une Italienne; elle ne semble point appartenir à la même race qu'Iago; une fois qu'elle est dominée par un sentiment, elle y cède et s'y absorbe comme le ferait une femme du Nord. L'amour, qui rend souvent les personnes de son sexe si ingénieuses et si adroites, n'intéresse que son cœur et ne stimule point son esprit. Les limites du devoir conjugal ferment pour elle l'horizon de toutes parts; au delà, elle n'aperçoit que ténèbres. Aussi ne soupçonne-t-elle aucun des dangers qui la menaçent et ne fait-elle rien pour les conjurer. Avec un peu de pénétration, elle verrait clair dans le jeu d'Iago. Si celui-ci avait affaire à une Imogène, il serait démasqué. Mais Desdémone est frappée avant de s'être défendue. Dans sa parfaite innocence, elle fait précisément tout ce qu'il faut pour irriter son mari et tout ce qu'éviterait

1. L'ateur anonyme d'une nouvelle exégèse anglaise de Shakspeare considère Iago comme le type de la race italienne. Ce n'est ni tout à fait juste ni surtout aussi neuf qu'il le croit. M. Macaulay l'avait dit le premier et avec plus de mesure, dans son *Essai sur Machiavel.*

une femme habile; elle plaide avec insistance la cause de Cassio, elle ramène ce nom dans tous ses entretiens, et jusque sur son lit de mort elle l'invoque encore.

C'est sa candeur qui la tue. C'est aussi, il faut le dire, la passion à laquelle elle a cédé aveuglément. En vertu de la loi morale qui préside, dans le théâtre de Shakspeare, au développement de tous les caractères, la femme d'Othello, malgré son innocence, porte la peine de la première faute qu'elle a commise. Comme Roméo et Juliette, elle a cédé à la passion; au mépris du devoir, elle a abandonné son père. La jeune fille qui sort furtivement de la maison paternelle pour suivre l'époux qu'elle seule a choisi, ne sera point heureuse. La malédiction du vieux patricien pèse sur elle : « Prends garde à elle, a dit Brabantio au Maure ; celle qui a trompé son père peut tromper son mari. » Les sacrifices mêmes qu'elle a faits, sa tendresse et son courage seront invoqués contre elle; on la croira perfide, parce qu'elle a aimé une première fois avec trop d'abandon. Il lui faudra faire l'apprentissage de l'exil; puis, quand elle sera sur la terre étrangère, loin de tous ceux qui pouvaient la protéger, elle entendra des paroles sévères, elle éprouvera une tristesse mêlée de frayeur, en voyant le front d'Othello se rembrunir; aucune amertume ne lui sera épargnée; elle souffrira dans son amour et dans son honneur. Cette femme si délicate et si sensible, qui ne se permet ni une plainte ni un murmure, qui cherche sans cesse à excuser les torts de son mari, sera accusée d'avoir trahi sa foi et traitée en public avec le dernier mépris, jusqu'à ce qu'elle meure à la fleur de l'âge, tuée par l'homme à qui elle a tout sacrifié.

Cette conclusion ne veut pas dire que Shakspeare con-

damne la passion. Il éprouve, au contraire, et il nous inspire une sympathie profonde pour les victimes qu'elle fait. Mais il nous montre où elle conduit presque toujours ceux qui, pour la suivre, brisent les liens sociaux et manquent aux devoirs de la famille[1].

Roméo et Juliette et *Othello* sont les deux seules tragédies du poëte qui roulent sur une intrigue d'amour. L'amour n'est pas nécessairement mêlé à toutes nos actions, comme l'a cru trop volontiers la société française qui a formé notre théâtre à son image. Indépendamment de ce sentiment si puissant, il y en a d'autres qui tyrannisent la volonté, qui grandissent ou abaissent les caractères et qui produisent les catastrophes tragiques. Shakspeare, qu'aucune tradition ni aucune influence extérieure n'obligent à revenir constamment sur les mêmes peintures, étudie la nature humaine dans sa plus grande diversité et la passion sous toutes ses formes. Ses pièces historiques l'ont déjà affranchi des sujets amoureux. Là il a déjà montré le spectacle de l'ambition, de l'activité virile, des joies profondes et des douleurs violentes auxquelles l'amour est étranger; il a vu les hommes lutter pour des principes ou pour des intérêts, remplir des devoirs politiques, se dévouer aux affections saintes de la famille ou en rompre les liens; en dehors de la région limitée du sentiment, il a trouvé des héros et des monstres. Après les avoir peints dans l'histoire, il les transporte dans la fiction et il compose *Macbeth, le roi Lear*, *Hamlet* et *Timon d'Athènes*.

1. Voir, sur *Othello*, un remarquable article de M. le duc de Broglie que M. Guizot a inséré dans *Shakspeare et son temps*.

IV

LE ROI LEAR.

Dans *Othello* Shakspeare pousse le pathétique jusqu'aux émotions douloureuses; dans *le Roi Lear*, il va jusqu'à l'horreur. En Angleterre même, on a trouvé plus d'une fois la pièce horrible. Coleridge se plaint que les yeux de Gloster soient arrachés sur la scène, et Collier remarque que cette action rappelle les mœurs barbares de *Titus Andronicus*. La mort de Cordélie a été aussi quelquefois blâmée comme un meurtre inutile. Une ballade anglaise, postérieure à la tragédie de Shakspeare, la fait mourir sur le champ de bataille, au lieu de la laisser étrangler dans sa prison. Sous Charles II, quand on remania tant de vieilles pièces et qu'on en adoucit les dénoûments, on éprouva le besoin de sauver la vie à la fille innocente du roi Lear. Tate et Colman firent subir cette métamorphose à l'œuvre du grand poëte, en y ajoutant un amour heureux, à la mode française. Ils transformèrent Edgar en amant de Cordélie. Le docteur Samuel Johnson approuvait ce changement, et l'acteur Garrick jouait la pièce ainsi accommodée au goût du jour.

C'était en altérer complétement le sens primitif. Shakspeare a trouvé dans Holinshed et dans Geoffroy de Monmouth un sujet tragique dont un vieux dramaturge avait déjà fait une pièce en 1594; il l'a accepté tel que le lui donnait la chronique, et il n'a pas voulu en changer les détails, quelques horribles qu'ils fussent, parce qu'il aurait

diminué, en les changeant, l'impression qu'il se proposait de produire. Nous avons déjà remarqué qu'il y a dans son génie, comme dans la plupart des génies originaux, plus de force que de mesure. Il ne craint pas d'exciter de douloureuses émotions, pourvu qu'il atteigne le pathétique qui est son but. D'ailleurs, il s'adresse à un public qui a entendu les pièces de Marlowe, qui entend encore celles de Webster, et qui est habitué à voir couler des flots de sang sur la scène. Il ne songe à ménager aucune de nos délicatesses modernes. Il va chercher son sujet dans les âges héroïques; ce sont des barbares qu'il peint et il les représente fidèlement, en leur laissant toute leur barbarie. La férocité est ici un trait de couleur locale. Il fait ainsi comme les Grecs, comme Eschyle surtout, qui remonte jusqu'aux traditions les plus anciennes de la mythologie pour y recueillir les matériaux de sa poésie, et qui se garde bien d'adoucir les mœurs des héros fabuleux qu'il met en scène. Ce lointain de la Fable qui autorise les horreurs de la tragédie de *Prométhée,* qui permet aux anciens de dérouler les infortunes de la race des Pélopides, depuis le festin d'Atrée et de Thyeste jusqu'au parricide d'Oreste, le poëte moderne le retrouve et peut l'invoquer comme une excuse, lorsqu'il raconte une sanglante aventure qu'il emprunte aux légendes de la Grande-Bretagne, et qui date de la fondation de Rome.

La tragédie peut-elle échapper à l'horreur, quand l'histoire d'où on la tire est horrible? Ce qui nous choque c'est le contraste de mœurs civilisées et d'actions cruelles. Les grands crimes nous paraissent bien plus odieux quand ils ne sont pas expliqués par le temps, par les circonstances extérieures et par le milieu dans le-

quel vivent les personnages. C'est pour cela que le galant Orosmane nous révolte plus qu'Othello quand il tue son amante. Ni son caractère, ni ses sentiments, ni les mœurs des Turcs francisés ne nous ont préparés à cette catastrophe. C'est pour cela aussi que les imitateurs de Schiller commettent un anachronisme ridicule quand ils transportent des brigands en plein dix-neuvième siècle.

L'impression douloureuse que produit la lecture du *Roi Lear* ne tient pas seulement à la violence des passions qui y sont peintes ; elle vient aussi de l'étendue du sujet qu'embrasse le poëte, lorsqu'au lieu de raconter les malheurs d'un seul homme, il raconte ceux d'une famille et d'une race entière. Plus il y a de héros malheureux, plus l'horreur tragique est excitée. Ici la tragédie a le souffle puissant de l'épopée ; elle met aux prises des personnages malheureux et derrière eux des nations ; elle multiplie par conséquent les épisodes, les péripéties, et, en réunissant toutes les parties d'un sujet épique, elle étend les limites de l'action dramatique. L'unité n'en souffre point cependant, du moins cette unité plus morale que littéraire que poursuit ordinairement Shakspeare. Il lui suffit pour l'atteindre de reporter constamment l'attention sur un sentiment qui domine tous les autres. Ici, il exprime la douleur que cause à un père l'ingratitude de ses enfants, et, pour donner plus de force à cette idée, il la poursuit à travers une double intrigue dans la famille du comte de Gloster et dans celle du roi Lear.

Jamais les douleurs d'un père n'ont été représentées avec plus de force sur le théâtre que dans le rôle du roi Lear. Œdipe, abandonné par des fils ingrats, meurt du

moins dans les bras de ses filles. Thésée doit être plus malheureux encore, car il a causé la mort d'Hippolyte ; et cependant il y a pour lui une consolation : son fils n'était pas coupable. Soutenu par cette certitude, il peut supporter la vie, les sources n'en sont point taries. Mais quoi de plus affreux que le sort d'un père trahi par deux filles perfides, certain de leurs crimes, ne pouvant conserver pour elles ni estime ni affection, joignant à ce chagrin le regret d'avoir méconnu les vertus de leur sœur innocente, retrouvant celle-ci au milieu de ses épreuves lorsque sa raison s'est égarée, la retrouvant fidèle aux devoirs de la piété filiale et prête à tous les sacrifices pour le sauver, se rattachant à la vie et recouvrant la raison sous l'influence de cette tendresse bienfaisante ; puis, au moment même où il croyait avoir atteint le terme de ses maux, voyant étrangler sous ses yeux le seul enfant qui lui restât, et, après ce dernier coup de la fortune, expirant de douleur sur le corps de sa fille, qui seule pouvait l'aider à vivre ! Je ne connais pas de conception plus touchante ni plus dramatique. Lorsque les auteurs anglais l'altèrent, par déférence pour le public, ils en affaiblissent la beauté, sous prétexte d'en diminuer l'horreur. Acceptons le sujet tel que nous le donne Shakspeare et considérons-le dans son ensemble.

Le sentiment principal qu'éveille en nous cette tragédie, c'est la pitié, non pas la pitié qui s'attache à des malheurs causés par l'amour, comme dans *Roméo et Juliette* ou dans *Othello*, mais quelque chose de plus douloureux encore, la compassion qu'inspirent la vieillesse et la dignité royale avilies, les droits d'un souverain foulés aux pieds et le cœur d'un père brisé par ses enfants. Rien ne repose l'âme dans *le Roi Lear*, rien n'a-

doucit l'impression que cause la peinture d'une douleur profonde. Roméo et Juliette ont connu l'enivrement du bonheur; nous les avons vus, avant leur séparation, pleins de jeunesse, d'enthousiasme et d'espérance. Desdémone aussi a goûté la joie des premières amours; l'arrivée des deux époux en Chypre, et le plaisir pur qu'ils éprouvent à se retrouver, ouvrent leurs âmes aux plus douces émotions. C'est un tableau agréable qui sert de préface à un drame terrible. Dans *le Roi Lear*, tout est triste et sévère dès le début.

On s'est souvent moqué de la première scène de cette tragédie. Gœthe la trouvait absurde et ne comprenait ni l'épreuve à laquelle le roi soumet ses filles, ni la réponse embarrassée de Cordélie. Il faut avouer, en effet, qu'elle manque de vraisemblance. On se demande comment un père a besoin d'interroger ses enfants pour les connaître, comment il peut se tromper sur leurs caractères, prendre au sérieux les protestations de Régane et de Goneril, qui ont dû déjà trahir leurs mauvais sentiments par quelques actes, croire qu'il n'est point aimé de Cordélie, quand il a reçu d'elle les preuves les plus touchantes d'affection, abandonner et maudire sa fille préférée pour le motif le plus frivole, et enfin comment celle-ci se laisse accuser d'ingratitude, faute d'un mot dit à propos et quand il lui suffirait d'un simple élan du cœur pour désarmer la colère paternelle.

Shakspeare a lu cette scène dans la légende; quelle qu'elle soit, il la conserve; elle a pour lui l'autorité d'un fait qu'il n'est pas chargé d'expliquer et que le spectateur commentera à loisir. De combien d'événements inexplicables ne sommes-nous pas témoins en ce monde! Si cependant il fallait à toute force trouver l'explication de la

première scène du roi Lear, il ne serait pas impossible de la tirer du texte même du poëte. L'interrogatoire que le vieux prince fait subir à ses enfants paraîtrait un de ces caprices auxquels se livrent, surtout dans leur vieillesse, les hommes qui ont l'habitude d'être obéis et de gouverner despotiquement leur famille. Il ne faut pas chercher la cause d'un caprice; il n'y en a pas d'autre qu'un certain état de l'âme auquel sont sujets tous ceux qui exercent un pouvoir absolu, depuis les femmes belles et admirées jusqu'aux rois qui ont des courtisans. Le silence de Cordélie ne semble pas non plus si étrange quand on veut y voir un trait de caractère, l'indice d'une sensibilité contenue et voilée, qui ne peut pas s'exprimer par des paroles, et d'une fierté délicate que l'ombre même de l'exagération ou du mensonge effarouche. Qu'on se place un instant à ce point de vue, et l'on verra que si le début de la pièce cause d'abord quelque surprise, la réflexion peut diminuer cette impression et nous faire accepter la possibilité de ce que nous considérions comme invraisemblable. D'ailleurs cette entrée en matière est nécessaire, et la première scène contient en germe tout le sujet de la tragédie.

En effet, l'action du roi Lear est le signal de la désunion de sa famille. Les erreurs qu'il commet décident de son sort. Shakspeare n'a pas voulu l'accabler de malheurs sans raison. Ce n'est pas la destinée, c'est lui-même qui de ses propres mains a préparé sa ruine en élevant les coupables et en proscrivant l'innocente. Comme dans la plupart des pièces de Shakspeare, c'est le caractère principal qui fait la situation. Si Lear était plus patient, plus modéré, plus clairvoyant, s'il conservait assez de sang-froid pour discerner la vérité et pour lire dans le cœur

de ses enfants, il pourrait prévenir tous les malheurs qui le frappent. Mais la passion l'aveugle, et dans la tragédie de Shakspeare aussi bien que dans celle de Racine, la passion est toujours punie. Lear cède sans réflexion à la colère; gâté par l'adulation, il exige de tous ceux qui l'approchent des hommages flatteurs, et quand il entend, pour la première fois, une parole sincère, il s'indigne et s'irrite. Il a mal compris les devoirs du père de famille; il excite lui-même les convoitises de ses filles, en promettant un prix à leur affection, et lorsqu'il ne demande que des témoignages extérieurs de piété filiale, il s'expose à ne pas discerner la sincérité de l'hypocrisie.

Shakspeare place le sujet de sa pièce à une époque reculée, plusieurs siècles avant l'ère chrétienne. Il peut donc prêter au vieux roi les défauts d'un barbare, l'orgueil du maître longtemps obéi, la rudesse du chef habitué à voir plier tous les hommes sous son commandement, et le despotisme du père qui gouverne sans contrôle la famille et qui n'entrevoit pas même la possibilité d'une révolte. Peut-être nous demanderions-nous pourquoi Lear abdique le pouvoir si nous ne savions, par de nombreux exemples, que la royauté elle-même fatigue et que les âmes les plus ardentes éprouvent le besoin du repos. Du reste, même lorsque le roi des Bretons renonce volontairement à la royauté, il conserve toute la fierté et toute la violence de ses sentiments. La résistance opposée à ses volontés sera brisée. Cordélie n'a point voulu faire acte de complaisance servile; elle perd sa part de l'héritage paternel. Le vieux Kent, ce loyal serviteur, ne peut entendre le décret qui frappe sa maîtresse sans protester contre l'injustice royale; il expie par l'exil sa franchise et sa générosité. Tel nous retrou-

vous encore le vieux monarque en présence de ses filles parjures. Lear n'a pas oublié son rang, il ne se résigne pas patiemment à l'outrage et il ne supporte pas l'ingratitude filiale. Lorsqu'il arrive chez Goneril, il y commande en maître, il ne sait pas attendre son repas une seule minute ; il veut être obéi sur l'heure, comme dans son palais. Et lorsque sa fille lui a signifié le désir qu'elle éprouve de voir diminuer son escorte, lorsqu'elle lui a parlé avec insulte de ses facultés affaiblies, pensez-vous qu'il pleure, comme un père impuissant? Non. Le seul sentiment qui envahisse son âme, c'est une surprise mêlée de fureur, aux premiers mots de ce langage nouveau pour lui, en face de cette révolte inattendue.

Il a eu jusqu'ici une telle confiance en lui-même, il a cru son autorité si assurée, qu'il ne peut comprendre l'audace de Goneril et qu'à ce coup déjà sa raison chancelle. « Quelqu'un me reconnaît-il ici ? s'est-il écrié. Est-ce ainsi que Lear marche? Est-ce ainsi qu'il parle? Où sont ses yeux ? Il faut que sa raison soit affaiblie ou que ses sens soient frappés d'une impuissance complète... Moi éveillé ! qui oserait dire que je suis éveillé ? » Il n'apostrophe pas le duc d'Albany avec moins de fureur. « Ah ! vous voilà, seigneur ! Est-ce votre volonté qu'il en soit ainsi ? Parlez ! qu'on me prépare mes chevaux ! » Sa colère est soudaine et violente ; il n'en mesure pas l'expression ; les imprécations les plus fortes sortent de ses lèvres. « Entends-moi, ô nature, entends-moi ! Exauce mon vœu, divinité chérie ! Si tu te proposais de rendre cette créature féconde, suspends tes desseins, mets la stérilité dans ses flancs et que de son corps flétri il ne sorte jamais un enfant qui l'honore ! »

Lear doit marcher de découverte en découverte. Il ne connaissait pas le caractère de ses filles, il n'avait jamais songé qu'elles pussent devenir ingrates. La faute de Goneril lui paraît aussi surprenante que criminelle. Que va-t-il donc éprouver quand il s'apercevra que Régane éprouve les mêmes sentiments que sa sœur, qu'elle aussi méconnaît son devoir et outrage son père? Le premier spectacle qui frappe les yeux du roi en arrivant chez sa seconde fille, c'est le supplice de Kent, son vieux messager, qu'on a laissé dans la cour du château, comme un voleur, les jambes attachées et serrées entre des pièces de bois. Il peut à peine en croire ses yeux; il demande au vieillard quels sont ceux qui lui ont infligé ce châtiment et il refuse d'ajouter foi à sa réponse. « Jamais, s'écrie-t-il, jamais ils n'ont pu le faire ni le vouloir; c'est plus qu'un assassinat de me manquer de respect d'une manière aussi outrageante. » A chaque pas, sa surprise et sa fureur augmentent. Il veut voir le duc de Cornouailles et Régane; on lui répond qu'il ne peut être admis en leur présence, que le duc l'a expressément défendu, et qu'on n'ose enfreindre ses ordres, à cause de son caractère irritable. « Vengeance! mort! confusion! crie le vieux monarque: son caractère irritable! Je veux parler au duc de Cornouailles et à sa femme. Leur as-tu dit cela? Par mon sang et ma vie, irritable, le duc irritable! Va lui dire à ce duc si facile à irriter... Mais non, pas encore. » Il ne peut plus se contenir; sa colère déborde et cependant il fait un effort pour la maîtriser. Une première déception a ébranlé sa confiance; d'ailleurs, il touche à sa dernière espérance qu'il craint de voir s'évanouir. Aussi écoute-t-il avec patience et résignation, les paroles de Régane; il essaye de leur donner

un sens favorable ; il cherche jusqu'au dernier moment à conserver une illusion qui s'échappe.

Alors l'art du poëte a suffisamment préparé l'explosion de cette douleur profonde qui aboutit à la folie : tant de chocs successifs et inattendus ont ébranlé la raison du vieillard. Nous avons vu quelle est la vivacité de ses sentiments, nous comprenons qu'il ne peut pas supporter le malheur imprévu qu'il ressent avec tant de force. Ses filles, son espoir, la consolation de sa vieillesse, à qui il a tout donné, pour lesquelles il s'est dépouillé, non-seulement du rang suprême, mais de tous ses biens, le trahissent et le repoussent ; alors tout s'obscurcit à ses yeux ; le sol manque sous ses pas ; une seule idée lui reste, idée fixe et terrible, celle de l'ingratitude qui le poursuit. Rien de plus vraisemblable ni de plus naturel que le développement de ce caractère passionné, où les instincts l'emportent sur la réflexion et auquel la douleur fait perdre l'équilibre. La folie du roi n'est ni exagérée ni impossible ; elle augmente l'horreur tragique et remplit notre âme de tristesse et d'indignation contre les auteurs du mal. Les lueurs de raison qui brillent encore dans l'esprit de Lear, après cette secousse, la joie qu'il éprouve en retrouvant Cordélie, et la confiance enfantine qu'il reprend dans sa destinée quand il a revu sa fille chérie, tous ces sentiments sont empruntés à la nature et nous conduisent sans efforts jusqu'au dénoûment, jusqu'à la crise suprême qui, en présence du cadavre de la jeune fille, termine la vie du vieillard.

L'unité de la pièce, la seule que Shakspeare ait cherchée, c'est celle du caractère de Lear. Elle échappe quelquefois à l'observation du lecteur ; elle ne nous

frappe pas comme dans nos tragédies si savantes et si régulièrement ordonnées ; nous sommes quelquefois tentés d'oublier Lear, pour suivre quelque personnage accessoire qui nous entraîne et nous détourne du sujet principal. Mais, malgré la variété des tableaux du drame anglais et les fluctuations de la pensée de Shakspeare, nous reportons toujours nos regards, avec un intérêt croissant, sur la figure vénérable et outragée du vieillard. Il est la victime des principaux événements et le centre de l'action ; c'est vers lui que se tournent les différents personnages de la tragédie, les uns pour l'honorer et le défendre, les autres pour le sacrifier à leur ambition.

Il semble que Shakspeare ne se soit pas contenté d'une seule peinture de l'ingratitude filiale et, qu'avec une intention morale, il ait voulu généraliser la situation. La conduite de Régane et de Goneril à l'égard de leur vieux père paraîtrait une exception si elle était isolée ; la trahison semblable d'Edmond prouve qu'il y a beaucoup d'enfants ingrats et accuse la perversité de la nature humaine. Le poëte remédie, avec beaucoup d'art, à la duplicité réelle de l'action, en mêlant les fils des deux intrigues, en confondant les intérêts de Gloster avec ceux du roi et les intérêts d'Edmond avec ceux des princesses coupables. On ne perd jamais de vue le sujet principal, parce que les rôles mêmes de Gloster et d'Edmond, qui semblent des hors-d'œuvre, y ramènent sans cesse. Gloster s'honore par le courage de son dévouement à son roi ; il ne peut souffrir que des filles insultent leur père ; il assure au vieillard un refuge, et c'est pour avoir cédé à un sentiment généreux qu'il perd la vue. Edmond n'est pas moins utile à l'action que son

père ; sa perversité le désigne à Régane et à Goneril comme un complice naturel ; il s'associe à leurs projets et s'acharne, comme elles, à la perte de Lear, pour se délivrer de son père et satisfaire son ambition. Aux yeux du critique, qui oublie la sévérité de notre théâtre, la seconde action rentre donc dans la première sans troubler l'harmonie de la tragédie.

Le caractère de Lear domine l'œuvre entière. Autour de lui se groupent, dans deux camps opposés, les bons et les méchants ; car cette pièce établit un contraste frappant entre le crime et la vertu et semble les mettre aux prises. La scélératesse et l'honnêteté y sont poussées à l'extrême. Excepté le duc d'Albany, aucun personnage n'est ni bon ni perfide à demi. D'un côté se tiennent les innocents, Cordélie, Gloster, Kent, Edgar et le fou du roi ; de l'autre, Goneril, Régane, Cornouailles et Edmond.

Cordélie est une de ces figures touchantes que le poëte esquisse en quelques traits avec la délicatesse d'une imagination qui ne comprend pas moins les nuances les plus fines de la nature humaine que les passions violentes. Elle parle peu ; ce n'est point une nature expansive ; mais elle sent vivement. Sa sensibilité se trahit quelquefois par un mot, par un geste, par l'expression de sa physionomie et surtout par l'ensemble de ses actions. Le vulgaire ne comprend pas les caractères concentrés, qui cachent leurs vertus avec autant de soin que les hommes en mettent ordinairement à les montrer. Mais les esprits pénétrants ne s'y trompent point et démêlent, à travers la réserve d'une âme fière, tous les trésors qu'elle renferme. « Elle est avare de démonstrations, dit le roi de France en demandant la main

de Cordélie, elle se contente de sentir sans rien exprimer, et c'est pour cela que je la choisis. » Cette simple phrase apprend au spectateur ce qu'il doit penser de l'héroïne. « Sa voix était toujours douce et tendre, s'écrie le vieux Lear, quand elle est morte. »

Elle a, comme Desdémone, le tempérament d'une martyre, et, comme elle, besoin de se dévouer à ceux qu'elle aime. La femme d'Othello ne se laisse point rebuter par ses mauvais traitements; plus il la maltraite, et plus elle s'attache à lui, parce qu'elle devine qu'il doit souffrir de quelque douleur cachée. Cordélie, bannie et maudite, aime autant son père que s'il l'avait enrichie et comblée de faveurs. Elle s'arme pour le venger, elle soigne sa folie, elle adoucit ses chagrins par sa présence, elle partage sa captivité et elle meurt à la fleur de l'âge, parce qu'elle n'a pas voulu l'abandonner, au milieu de ses ennemis.

Edgar, fils du comte de Gloster, représente, comme elle, la piété filiale; mais il n'en suit pas seulement les instincts généreux; il raisonne ses actions et il cherche à atteindre un but, qui est d'abord de se réconcilier avec son père, puis de le sauver et de le venger, sans sacrifier inutilement sa vie. C'est pour cela qu'il ne meurt pas au dénoûment. Il ne s'est pas jeté au-devant du péril; au contraire, il l'a évité tant qu'il ne s'est pas senti assez fort pour engager la lutte, et il ne l'affronte qu'au moment où il a l'espérance de vaincre. Deux caractères différents ne doivent pas subir le même sort. Edgar se sauve par son habileté, tandis que Cordélie se perd par sa noble imprudence. D'ailleurs, la mort du fils vertueux eût été, dans la pièce, un meurtre inutile. Celle de Cordélie est nécessaire pour combler la mesure des malheurs du roi

Lear. Le poëte fait ainsi de lui l'image la plus achevée de la douleur paternelle.

Edgar est un personnage unique dans le théâtre de Shakspeare. Ses aventures sont bien plus romanesques que dramatiques. Il apparaît sur la scène dans quatre costumes différents; après nous avoir montré sa figure naturelle, il contrefait l'insensé et il s'appelle le pauvre Tom, puis il se déguise en paysan et enfin en combattant armé de toutes pièces. L'art du poëte est de lui conserver, au milieu de ces déguisements, sa personnalité et de le faire parler sous son costume d'emprunt avec autant de vraisemblance que sous sa forme véritable. Il faut que les spectateurs le reconnaissent sans qu'il soit reconnu par les personnages du drame, qui ne sont point, comme le public, au courant de ses métamorphoses. La partie la plus originale de son rôle est celle où il simule la folie. Shakspeare le fait parler comme un échappé de Bedlam, il met dans sa bouche des phrases incohérentes, et cependant, sous le désordre apparent des idées, il cache quelques réflexions générales qui, sans être au-dessus de la portée des fous, peuvent servir de leçons aux gens raisonnables. Donner à la folie une couleur philosophique c'est, en effet, la seule manière de la faire entrer dans le cadre du drame.

Le bouffon du roi Lear est aussi une des créations les plus originales du poëte. Il rappelle, d'une part, Tarleton, le fou d'Élisabeth, que Shakspeare avait connu, et, de l'autre, les personnages homoristiques des comédies. Il a les saillies heureuses et la verve de Bénédict et de Biron. Comme eux, il a réfléchi sur les choses humaines. Seulement, dans le drame de la vie, ceux-ci sont à la fois spectateurs et acteurs; ils ne peuvent éviter une partie

des passions dont ils se moquent, tandis que lui, il reste en dehors des questions qui s'agitent sous ses yeux, il juge les hommes avec un parfait désintéressement, comme un philosophe qui n'attend rien d'eux et qui s'est mis, par le rôle qu'il joue, au-dessus des lois et de la coutume. Il ne demande à l'humanité ni honneurs, ni richesse, ni même affection. Indépendant et spirituel, habitué à tout dire, en vertu des priviléges qu'on accorde aux bouffons des princes, il étonne ceux qui l'écoutent par la profondeur de ses vues et par le bon sens qu'il cache sous un badinage railleur. Sa plaisanterie détend l'esprit du public accablé sous le poids des horreurs que déroule la tragédie, et forme un contraste imprévu avec la tristesse et la démence du roi Lear. Shakspeare a mêlé à cette histoire lugubre un élément comique, comme pour reposer l'âme du spectateur fatiguée par le tableau prolongé du crime et de la souffrance. La fidélité du fou sert d'ailleurs à faire ressortir l'ingratitude des filles du roi. Elles n'ont laissé à leur père qu'un bouffon pour escorte; et ce fou, qu'elles méprisent, tient auprès du vieillard la place qu'elles devraient occuper.

Comme ce personnage est plus romanesque que dramatique, Walter Scott a pu le prendre dans *le Roi Lear* et le transporter sans disparate dans *Ivanhoë*, où, sous le nom de Wamba, il garde l'humeur comique, la pénétration et le dévouement au malheur qui forment les principaux traits de sa physionomie.

En face des nobles ou touchantes figures de Lear, de Cordélie, d'Edgar, de Kent et du bouffon, Shakspeare place un groupe de méchants qui représentent les mauvais sentiments de la nature humaine aux prises avec les bons. Ce sont d'abord Régane et Goneril, filles dénatu-

rées, mais dont la méchanceté ne sort pas des limites de la vraisemblance. Le mal qu'elles font dans la tragédie, elles l'ont fait réellement, suivant l'histoire, et si celle-ci les avait calomniées, on trouverait ailleurs de nombreux exemples de la même scélératesse. Shakspeare a pu songer, en traçant leurs portraits, à la mère du roi Jean, à cette Éléonore qui persécute son petit-fils Arthur et surtout à cette Marguerite d'Anjou, qui a été la furie de la guerre des deux Roses, et dans laquelle il a incarné le génie de la guerre et de la vengeance. Leurs cœurs sont secs, leurs passions violentes, leurs mœurs dépravées; elles commettent des crimes sans remords. Aussi leurs caractères sont-ils aussi véritablement tragiques que ceux des Agrippine, des Cléopâtre et des Athalie de notre théâtre. Elles excitent l'horreur, mais il y a de l'énergie dans leurs actes et c'est par là qu'elles nous intéressent.

Edmond est, comme Iago, un scélérat consommé, capable de tous les forfaits; mais, plus sobre de mauvaises actions que le confident d'Othello, il n'en commet aucune sans y être poussé par l'intérêt. Chez lui, tout est calcul et combinaison profonde; il a la science du crime et il sait qu'il ne faut jamais faire le mal inutilement. S'il dénonce à son père un frère innocent, c'est pour hériter de sa fortune et de ses titres. S'il livre les secrets du comte de Gloster au duc de Cornouailles, s'il trahit son père, c'est pour s'élever plus vite au rang auquel il aspire; s'il flatte également l'amour de Régane et celui de Goneril, c'est pour saisir le pouvoir. Ces deux femmes sont les instruments de son ambition; pendant qu'elles ne songent qu'à satisfaire leur amour, il se sert adroitement de cet amour pour atteindre son but. En politique habile, il s'associe à leurs attentats, il profite

de leurs passions, mais sans les partager. S'il donne l'ordre, au dernier acte, de tuer Cordélie et Lear, ce n'est point pour plaire à Régane et à Goneril, c'est qu'il craint en faveur du roi et de sa fille un mouvement de l'opinion publique, et qu'il veut se débarrasser de deux ennemis dangereux et populaires. Mais, à ses yeux, le meurtre n'est qu'un moyen de réussir. A peine est-il lui-même frappé à mort qu'il révoque l'ordre qu'il a donné. L'exécution du roi devient inutile; que servirait à Edmond de verser le sang? Lui-même va périr et ne pourrait profiter de ce crime. Iago a l'âme plus noire; il eût laissé commettre le meurtre par amour du mal.

Le roi Lear ne peut se comparer qu'aux fragments épiques ou aux tragédies mythologiques de l'antiquité. Les passions y sont violentes, les actions y ont le caractère puissant des temps primitifs, le texte du drame est ample et vaste comme celui de l'épopée. Il ne raconte point les malheurs d'un homme, mais ceux d'une race, comme il racontait chez les anciens les infortunes des enfants de Pélops.

Au milieu des scènes sanglantes d'un âge héroïque, apparaît, entourée d'un doux éclat, la figure de Cordélie. C'est le génie de la grâce et du sacrifice qui, personnifié par une femme, se retrouve aussi dans les légendes helléniques. Cordélie est l'Iphigénie de l'épopée bretonne, plus touchante encore que la fille d'Agamemnon, car Diane ne l'enlève point dans un nuage et elle meurt volontairement, comme la victime expiatoire d'un siècle barbare.

V

MACBETH.

Le sujet de Macbeth est tiré également d'une époque barbare; ce qui permet au poëte d'y peindre encore des mœurs féroces et d'y faire intervenir un merveilleux que ne comporterait pas une action plus moderne. Suivant la chronique d'Holinshed, que Shakspeare a suivie fidèlement, comme il le fait d'habitude, Duncan est monté sur le trône d'Écosse en 1032; Macbeth et lui étaient cousins germains, fils de deux sœurs. Macbeth était brave, dit la chronique, mais cruel; Duncan, au contraire, d'humeur douce et pacifique. La faiblesse de son gouvernement fut cause qu'une insurrection éclata dans les îles de l'Ouest, soutenues par l'Irlande. Macbeth offrit de réduire les révoltés et il les vainquit en effet avec l'aide de Banquo, mais il fut impitoyable dans la victoire, il fit couper les têtes des ennemis morts et, quoiqu'il vendît très-cher leur pardon à ceux qui vivaient encore, il avait donné l'ordre de tuer tous ceux qu'on rencontrerait. Le poëte n'a donc pas attribué à son héros plus de cruauté que ne lui en prête l'histoire. Deux fois encore l'Écosse fut sauvée par Macbeth ; il délivra Duncan assiégé dans Perth par une nombreuse armée de Norvégiens, et il mit en déroute les Danois qui venaient secourir le roi de Norvége.

La chronique rapporte aussi la prédiction des sorcières qui annoncent à Macbeth qu'il sera Thane de Cawdor et qu'il deviendra roi. Dans l'histoire, comme

dans la tragédie, c'est lady Macbeth qui pousse son mari au crime. Toute la scène du meurtre est empruntée à la même légende, où elle concerne néanmoins un personnage différent. On y voit les serviteurs du roi enivrés d'abord, puis endormis à l'aide d'un narcotique, et assassinés ensuite, comme des témoins dangereux. Macbeth régna après Duncan pendant dix-sept ans ; il commença son règne par des actes de justice et de fermeté ; il fit des lois sages pour consolider le pouvoir royal et diminuer celui des grands seigneurs ; mais, vers la fin de son règne, son ancienne cruauté se réveilla ; il était agité de craintes continuelles, il redoutait pour lui le sort de Duncan et il faisait mettre à mort tous ceux qu'il soupçonnait de ne pas lui être dévoués. Alors les Écossais se soulevèrent, avec l'appui de l'Angleterre, attaquèrent leur tyran, le vainquirent et le tuèrent sur le champ de bataille.

Tous ces événements, qui s'accomplissent en dix-sept années, le poëte les resserre dans les bornes étroites du drame. Il nous représente les trois phases successives de la vie de Macbeth, son crime, sa prospérité et sa punition. Ce que les Grecs eussent développé dans une trilogie, dans l'*Orestie*, par exemple, à laquelle on a plus d'une fois comparé Macbeth, Shakspeare le renferme dans une seule pièce. La multiplicité des événements que déroule le drame ne nous étonnera pas. Nous connaissons, à cet égard, la liberté du théâtre anglais. D'ailleurs, il ne se rencontre ici aucun élément qui soit étranger à l'action. Tous les faits concourent au dénoûment, et il faut admirer l'art puissant avec lequel Shakspeare a maintenu l'unité à travers les plus nombreuses péripéties.

Cette unité résulte du développement d'un caractère unique. Macbeth remplit la pièce. Tout se rapporte à lui. Présent ou absent, il attire sans cesse les regards et rien de ce qui arrive n'est indifférent à sa destinée. Lorsque les seigneurs écossais s'entretiennent de l'état malheureux de l'Écosse, c'est de Macbeth qu'ils parlent, et c'est à lui qu'ils en attribuent, sans le nommer, toutes les souffrances. Lorsque des assassins se présentent au château de Macduff pour égorger ses enfants, c'est Macbeth qui les envoie. Lorsque les sorcières se réunissent sur la bruyère, c'est pour souffler des pensées cruelles dans l'âme de Macbeth. Lorsque Hécate intervient au milieu de leur assemblée, c'est pour précipiter l'œuvre du crime et entraîner Macbeth à sa ruine. Ce caractère relie entre elles toutes les parties du drame. Si l'on cherche l'unité non dans l'exposition d'un événement unique, mais dans la peinture complète des sentiments et des actions d'un personnage, on remarquera que Shakspeare ne l'a nulle part mieux observée qu'ici. Aussi, beaucoup de critiques ont-ils considéré Macbeth comme son chef-d'œuvre.

Cette pièce est, en effet, une puissante étude psychologique. Shakspeare y a peint un état de l'âme nouveau et singulièrement dramatique. Il a déjà mis sur la scène des scélérats endurcis. Ici, au contraire, il montre comment la pensée du crime pénètre dans une âme vertueuse, quel ravage elle y cause dès qu'il s'introduit, et à quelles extrémités elle entraîne celui qui n'a point eu la force de la repousser quand elle s'est présentée à lui Macbeth n'est pas méchant, comme Iago ou Edmond de Gloster. Il commence même par faire le bien. Il a défendu avec dévouement son pays et son roi; il s'est cou-

vert de gloire sur deux champs de bataille; ses compagnons lui rendent justice sans envie, et Duncan ne sait par quelles récompenses reconnaître ses services. Mais ce soldat courageux porte en lui le germe de l'ambition; sans savoir encore jusqu'où il peut prétendre, sans se rendre compte de ses vagues désirs, il sent la force dont il est armé et en même temps la tentation d'en faire usage.

Cette tentation s'offre à lui sous une forme merveilleuse. Shakspeare, qui traite en poëte les questions morales, poétise les aspirations ambitieuses de Macbeth. L'effet que produisent sur lui les sorcières vient bien moins de leur puissance réelle que de l'état de son âme. Quand elles le saluent Thane de Cawdor, et qu'elles lui promettent le titre de roi, elles répondent à sa préoccupation secrète. Dès lors, il n'y a plus de repos pour lui. Cette apparition lui a révélé ce qui se passait en lui et formulé nettement l'espérance vague qui se cachait dans le coin le plus obscur de sa pensée. Dès que la prédiction lui a été faite, il est déjà criminel, car il n'a pas la force de la repousser. Sa faute est personnelle et volontaire; la rencontre des sœurs prophétiques n'en est que l'occasion et non la cause. Le poëte nous montre, en effet, que l'influence que les sorcières exercent dépend des caractères auxquels elles s'adressent. Tandis qu'elles remplissent Macbeth de trouble, parce qu'il est naturellement enclin à l'ambition, elles n'altèrent point la sérénité de Banquo, son compagnon, quoiqu'elles lui annoncent que ses enfants porteront la couronne. Elles n'ont d'empire que sur les hommes qui sont déjà disposés à se laisser corrompre. Elles sont l'image physique de la tentation qui agit sur les uns et qui n'entame pas la

vertu des autres. Leur entrevue avec Macbeth provoque chez celui-ci l'explosion des désirs criminels. C'est le prélude de la tragédie. Il faut maintenant que Shakspeare nous explique et nous décrive les progrès de la passion.

Pour cela, il n'a qu'à mettre les événements d'accord avec les espérances de son héros et c'est ce qu'il fait. A peine Macbeth a-t-il entendu les voix prophétiques qu'une partie de la prédiction se réalise. Au moment où il quitte les sorcières, des envoyés du roi le nomment Thane de Cawdor. Cette coïncidence a pour résultat d'exciter son ambition. Ne doit-il pas croire que la Providence veille sur lui et le destine à de plus grands honneurs, puisqu'elle le porte si vite au rang qui lui avait été promis? Il n'a pas encore résolu de commettre le crime, mais il glisse sur la pente qui y conduit. Macbeth est un homme d'action et non pas un rêveur comme Hamlet; habitué à ces décisions rapides et énergiques qu'exige le commandement des armées, lorsqu'une idée s'offre à son esprit et qu'il voit un moyen de l'exécuter, il est bien près de le faire. Il désire être roi; mais comment peut-il le devenir, puisque Duncan vit et a des héritiers? Les événements eussent pu donner à l'ambitieux soldat cette royauté à laquelle il aspire. La loi déclare, en effet, que si le monarque meurt avant que ses enfants soient en âge de lui succéder, la couronne doit appartenir au plus proche héritier du trône. Dans ce cas, elle reviendrait à Macbeth, cousin germain du roi. Il est donc possible qu'il réussisse sans recourir au crime. Mais le poëte, qui veut multiplier autour de son héros les tentations et les provocations, lui enlève cette chance unique. Il nous apprend, dans une scène habilement

ménagée, que Duncan, fatigué du pouvoir, et désireux d'en partager le fardeau avec un autre, désigne pour son héritier, avant l'âge légal de la majorité, son fils aîné Malcolm. Cette résolution ne laisse plus à l'ambitieux d'autre ressource que le crime.

Macbeth se retire en réfléchissant aux moyens de supprimer les obstacles qui le séparent du trône. C'est au moment où il est plongé dans cette méditation que la fortune vient lui offrir une occasion inattendue de réaliser ses projets. Duncan, qui vit sans défiance, qui estime et qui honore Macbeth comme le plus brave de ses capitaines, lui annonce qu'il ira à Inverness lui demander l'hospitalité. Ainsi la victime présente d'elle-même sa tête aux coups du meurtrier; le roi court au-devant de la mort qui l'attend. Quelle tentation pour un homme qui a le désir de régner! Comme il sera facile d'ôter la vie au vieillard sous un toit où il sera sans défense ! Et cependant, malgré la voix qui murmure à son oreille des projets homicides, peut-être Macbeth n'aurait-il pas frappé, peut-être serait-il retenu par de puissantes considérations, par la pitié qu'inspire l'âge du roi, par les devoirs de l'hospitalité, par la crainte d'encourir le mépris public et de flétrir sa gloire.

Mais, pour qu'aucun conseil salutaire ne lui soit donné, pour qu'il soit livré à toutes les excitations de l'esprit du mal, le poëte a placé à côté de lui une femme passionnée, ambitieuse, qui veut être reine, et qui, au lieu de le retenir, lui souffle l'audace furieuse dont elle est animée. Lady Macbeth met le poignard entre les mains de son mari. Le crime s'accomplit. La faible résistance qu'opposait Macbeth aux suggestions mauvaises a été vaincue. La passion l'a emporté sur le sentiment du de-

voir. Aussitôt, en vertu d'une conception morale qui fait suivre le crime d'un châtiment immédiat, la punition commence. Macbeth a perdu à tout jamais le calme de la conscience et la sérénité d'une âme honnête qui n'a rien à craindre ni des hommes ni de Dieu. Il entend une voix intérieure qui lui crie : « Tu ne dormiras plus. Macbeth a tué le sommeil, le sommeil innocent qui arrête par un nœud le fil de la douleur, le sommeil, mort quotidienne, bain qui rafraîchit nos sens fatigués, baume versé sur les blessures du cœur. » Il n'ose pas contempler son œuvre, il craint de rentrer dans la chambre où il vient d'assassiner Duncan, et ses mains rouges de sang lui font horreur. Il lui semble que jamais les taches du meurtre ne s'effaceront et que tous les flots de la mer ne suffiraient pas à les faire disparaître.

Au troisième acte, Macbeth, devenu roi, n'est pas encore rassuré, et sous l'influence de la peur, il obéit à la loi fatale qui oblige les criminels à marcher de crime en crime. Arrivé au pouvoir, il n'en jouit pas tranquillement ; il est inquiet, comme le sont souvent les usurpateurs, il craint pour lui-même le sort qu'il a fait subir à Duncan, et la frayeur le rend féroce. Tous les attentats qu'il commet sont la conséquence du premier. Il défend par l'assassinat une autorité conquise par l'assassinat. Il se défie de Banquo auquel les sorcières ont promis une lignée royale, et il le fait tuer. Mais l'assassin ne peut étouffer le cri de sa conscience. Avec une hardiesse admirable, qui produit un grand effet à la scène, Shakspeare donne un corps aux remords de Macbeth. Ce n'est point seulement par des rêves et des visions imaginaires qu'il le punit ; il ressuscite sa victime et il fait apparaître devant lui la tête sanglante de Banquo. Deux fois cette

apparition terrible se montre sur la scène, visible pour le coupable seul, et deux fois Macbeth, malgré son courage, recule devant elle. Au lieu d'assurer son repos par ce nouveau meurtre, le tyran n'a fait que se préparer de nouvelles terreurs[1].

Le spectacle de ses angoisses nous apprend assez tout ce que coûte le crime à ceux qui le commettent. Macbeth, qui a perdu le sommeil, ne peut pas même être distrait de ses pensées par les fêtes et par les plaisirs de la cour. Pendant qu'il fait les honneurs d'un banquet aux seigneurs écossais, les morts sortent du tombeau pour le poursuivre. Un dernier acte de violence, inspiré par la frayeur que lui cause l'opposition de Macduff, met le comble à ses crimes. Chaque pas le fait glisser davantage sur cette pente rapide où les coupables ne peuvent plus s'arrêter. Le massacre de la femme et des enfants de Macduff couronne cette carrière sanglante. On dirait que, déjà puni sur cette terre par ses remords, Macbeth doit l'être encore par la décadence de sa raison et par les terreurs qui, en s'emparant de son âme, obscurcissent sa pensée. Il ferme les yeux, il ne voit pas le danger qui le menace, qui fond sur lui de toutes parts et qu'il appelle à chaque instant par de nouvelles cruautés. Il perd toute prudence, il se renferme dans une sécurité illusoire, il s'en rapporte à des oracles qui l'abusent, dont il ne comprend pas le sens caché et qui le conduisent à sa perte.

Quel spectacle, au dernier acte, quel tableau effrayant

1. Il y a plus de trente ans que M. Villemain a fait ressortir toutes les beautés de *Macbeth* en le comparant à l'imitation de Ducis. Je renvoie à ses Leçons sur le dix-huitième siècle et à l'Étude de M. Guizot sur *Shakspeare et son temps*, les critiques allemands qui croient que nous jugeons encore Shakspeare comme le jugeait Voltaire.

que celui du désordre de cette âme énergique, mais souillée, agitée par des sentiments contraires et incapable de prendre un parti qui puisse la sauver! Comme les paroles entrecoupées et violentes que prononce Macbeth indiquent le trouble de la raison égarée par le crime et l'impuissance à laquelle est condamné le coupable, qui ne trouve plus, ni en lui ni autour de lui, un seul appui assuré! De quelque côté qu'il tourne ses regards, il ne voit que des sujets de crainte; il le sent et il le dit. Mais il s'obstine dans la confiance que lui inspirent les prédictions qu'il a entendues et il se rattache, avec l'énergie du désespoir, à cette dernière espérance sans laquelle tout est perdu pour lui. En même temps, quelle lassitude de la vie! Quel dégoût de tous les biens qu'il a tant ambitionnés, pour lesquels il a fait tant de sacrifices et dont il n'a même pas la consolation de jouir!

Le poëte ne nous a épargné le spectacle d'aucune des dernières souffrances de Macbeth. Pour que la leçon fût complète, il a voulu nous peindre sans ménagements la gloire passagère, la prospérité empoisonnée, mais surtout l'abaissement et la chute du criminel. Il lui accorde seulement, en souvenir de sa bravoure, l'honneur de mourir sur le champ de bataille, de la main d'un ennemi. La fin de lady Macbeth ne nous inspire pas moins d'horreur et ne nous donne pas une leçon moins forte. La femme ambitieuse qui, voulant être reine, a armé le bras de son mari contre l'hôte, contre le roi qu'elle aurait dû protéger, qui, après le meurtre, se croyait heureuse, parce qu'elle avait atteint son but, ne trouvera pas plus que Macbeth le bonheur dans la possession du pouvoir. Si d'abord elle paraît plus hardie, plus cruelle, plus endurcie que son mari, ces sentiments violents sont le ré-

sultat d'une exaltation passagère; lorsqu'elle sera moins émue et qu'il ne lui restera plus que le souvenir de l'action qu'elle a commise, elle aussi aura des remords. Elle n'avait pas prévu qu'un premier crime en amènerait tant d'autres, elle ne se doutait pas qu'après la mort de Duncan, il faudrait tuer Banquo et faire égorger les enfants de Macduff. Quoiqu'elle soit capable d'embrasser l'idée d'un meurtre dans un moment de fièvre, elle ne peut s'accoutumer à une succession d'images sanglantes. Loin de se familiariser avec l'assassinat, elle en ressent toujours une horreur plus grande. Elle n'a pas l'énergie tranquille des grandes criminelles; elle n'a eu qu'un accès d'ambition et d'audace après lequel elle redevient femme. C'est ce que nous révèle le trouble de son sommeil, dans la scène du somnambulisme, où elle parle et marche, tout en dormant. Ses souvenirs ne lui laissent aucun repos; ses rêves lui présentent des images sanglantes. Elle voit les ombres des victimes se dresser à son chevet, comme des furies vengeresses. Une pensée unique l'obsède. Elle a assassiné. Elle est la femme et la complice de l'assassin.

Il y a, dans chaque tragédie de Shakspeare, une passion dominante dont le poëte décrit les effets et dont il tire une leçon morale. Ici il a peint l'ambition, en chargeant sa peinture des plus fortes couleurs. Il a fait de Macbeth le type de l'ambitieux, comme il avait fait d'Othello le type du jaloux. S'il avait mieux connu les Grecs et s'il avait eu besoin d'imiter quelque modèle pour exprimer des sentiments énergiques, on serait tenté de dire qu'il a fait passer dans cette pièce le souffle puissant d'Eschyle. Les caractères y sont rudes, les mœurs barbares, le style mâle et plein de poésie, comme dans les

vieilles tragédies grecques. Il n'y reste aucune trace de cette rhétorique artificielle qui gâte *Roméo et Juliette.* En neuf ans, de 1596 à 1605, date possible de *Macbeth,* le poëte s'est débarrassé du mauvais goût et élevé jusqu'aux plus nobles conceptions de l'art.

Le merveilleux même qu'il emploie est une preuve de la force nouvelle de son génie. Il fallait voir de haut l'action dramatique, pour oser y mêler un élément épique qui ne se rencontre guère que dans les sujets fabuleux. Ne pas perdre de vue la terre, continuer le rôle d'observateur qui appartient au dramaturge, et cependant percer avec les yeux de l'imagination les ténèbres du monde invisible, faire usage de la raison la plus pénétrante en même temps qu'on accepte toutes les invraisemblances des fictions populaires : telle est la difficulté qu'a abordée Shakspeare et dont il est sorti victorieux, en évoquant les sorcières de Macbeth. Quelques années auparavant, il aurait reculé devant cette épreuve.

Ici il concilie hardiment le drame et l'épopée, en rattachant le merveilleux à la donnée morale de la pièce. Nous avons remarqué, en effet, que les sorcières ont un rapport intime avec le caractère de Macbeth. Elles n'agissent point sur lui contre sa volonté; elles ne font au contraire que flatter ses instincts et personnifier la tentation intérieure qui l'obsède. Elles n'exercent point l'influence irrésistible de la fatalité antique qui rend criminels même les innocents; elles ne poussent au crime que celui qui est déjà disposé à le commettre. Elles ne représentent point le destin aveugle, mais la destinée que nous nous faisons à nous-mêmes par nos propres actes. Quand Macbeth les écoute, ce n'est point une voix étrangère, c'est celle de son ambition qui lui parle.

Il ne faudrait pas dire néanmoins, comme quelques critiques, qu'elles ne sont que le produit de l'imagination du coupable et que le coupable seul les voit. Le poëte leur donne une existence réelle et une forme visible. Il les montre à Banquo, qui est honnête, aussi bien qu'à Macbeth. Il a soin, d'ailleurs, en les mettant sur la scène, de n'employer que le genre de merveilleux qui convient à son temps et aux croyances de ses compatriotes.

Au commencement du dix-septième siècle, le peuple anglais, surtout dans les campagnes, croyait encore à l'existence d'un certain nombre d'esprits malfaisants qui bouleversaient l'harmonie des lois de la nature, qui faisaient naître les orages, qui soulevaient les flots de la mer, qui apparaissaient aux hommes comme des messagers de malheur et de mort, qui frappaient les troupeaux de maladies étranges, qui égaraient le voyageur assez hardi pour s'aventurer seul, le soir, dans la campagne, et qui répandaient sur leur passage la famine et les épidémies. On se représentait généralement ces mauvais génies, tels que les peint le poëte, sous les traits de femmes vieilles, ridées, flétries, appuyées sur un bâton cabalistique, séjournant au fond des bois et composant dans une chaudière infernale des œuvres sans nom. Il suffisait de ressembler à ce portrait pour être désigné à la fureur de la populace. Sous le règne de Jacques Ier, on attachait une si grande importance aux pratiques de la sorcellerie, qu'on découvrit un prétendu complot formé par deux cents magiciennes contre la vie du roi. Ces malheureuses furent interrogées avec la plus grande rigueur. Quelques-unes se vantèrent de posséder le pouvoir que leur attribuait la crédulité publique de se changer en animaux, de courir sur les

vagues de la mer, de s'élever dans le ciel sur un manche à balai ou sur un char traîné par des escargots et de se rendre invisibles en se mêlant à l'atmosphère. Le peuple ne voyait pas que la présence même des sorcières devant les juges qui les condamnaient portait témoignage contre la vérité de leurs assertions, et que, si elles avaient eu à leur disposition des moyens aussi puissants, elles n'auraient consenti ni à se laisser surprendre et arrêter par les émissaires de la justice, ni à subir un interrogatoire, ni à rester dans une prison d'où elles ne devaient sortir que pour aller au bûcher. Le roi lui-même, quoique savant, ne comprenait pas l'inconséquence des juges qui croyaient au pouvoir surnaturel de ces créatures au moment où ils les tenaient enchaînées sur le banc des accusés. A la suite de ce procès, il composa un traité de la démonologie qui confirmait la croyance populaire, et fit brûler plus de six cents vieilles femmes accusées de magie.

Si les contemporains de Shakspeare croient encore aux sorcières, ils croient aussi aux spectres, aux revenants qui abandonnent le séjour des ténèbres pour reparaître sur la terre. C'est là une autre sorte de merveilleux dont le poëte fait usage dans *Macbeth* et dans *Hamlet*, quand il ressuscite Banquo et le roi de Danemark. Faut-il croire, comme on l'a dit, que ces ombres ne sont que des rêves de l'esprit et n'apparaissent qu'aux hommes d'une imagination vive? Sans doute Banquo ne se montre qu'à Macbeth et demeure invisible pour les gentilshommes qui entourent le tyran. Gertrude ne voit pas le vieil Hamlet au moment où son fils le voit. Mais le spectre du roi assassiné s'est promené devant les soldats, sur les remparts d'Elseneur, avant de parler au jeune

Hamlet. Le poëte a si peu l'intention de laisser dans le vague des rêves les ombres qu'il évoque, qu'il a soin de leur donner un costume et toutes les marques extérieures de la vie, à l'un les marques de ses blessures, à l'autre son armure, sa barbe grisonnante, son air majestueux et sa voix grave. C'est par là que ces personnages fantastiques sont originaux. Ils n'ont en réalité qu'une existence de convention, et cependant la baguette magique du poëte qui les a touchés les a doués d'une vie apparente. Ils jouent le même rôle que le songe traditionnel dans notre tragédie classique, mais ils le jouent avec la supériorité de l'action sur le récit. Au lieu d'avoir, comme Athalie, une vision imaginaire, Macbeth et Hamlet voient, avec les yeux du corps, l'un ses victimes, l'autre son père, et cette apparition agit plus fortement sur eux que ne pourrait le faire un rêve. Shakspeare, plus hardi que nos poëtes, met sous les yeux des spectateurs des formes surnaturelles que notre théâtre se contente de peindre à l'imagination, sans les offrir aux regards.

Il n'y a pas de pièce de Shakspeare plus admirée que *Macbeth*, ni qui ait mieux réussi sur les différents théâtres de l'Europe. Les rares critiques dont elle a été l'objet n'ont porté que sur deux points, sur le monologue, en effet inutile et grossier du concierge, et sur le meurtre des enfants de Macduff. Schiller, dans sa traduction de *Macbeth*, a supprimé cette dernière scène comme trop horrible. On peut, en vérité, la retrancher sans rien enlever à l'intérêt de la pièce. Ce qui nous touche, ce n'est pas tant le crime en lui-même que l'impression qu'il produit sur le malheureux père. Or, cette impression est causée par le récit qu'on lui fait et non par le spectacle de la mort des siens. Que nous ayons vu ou non le mas-

sacre, nous n'en entendons pas moins l'explosion de la douleur paternelle, et c'est là seulement ce qui nous frappe. Quand Macduff prononce ces mots auxquels Wilks et Ryan, contemporains de Garrick, donnaient une expression déchirante : « Il n'a pas d'enfants, » nous ne nous souvenons pas de ce qui s'est passé auparavant, nous sommes tout entiers sous le coup de l'émotion présente et nous n'avons pas plus besoin d'avoir vu le poignard des assassins, pour comprendre le désespoir du père, que cela ne lui est nécessaire à lui-même pour le ressentir. Sauf ces deux légers points de discussion, il n'y a qu'une voix sur la beauté de la tragédie.

Le rôle de Macbeth a été le triomphe des grands acteurs anglais : Garrick, Kemble, Kean, Macready, l'ont joué tour à tour. Mme Pritchard jouait lady Macbeth du temps de Garrick, et faisait frissonner l'auditoire dans la scène du banquet où apparaît l'ombre de Banquo et dans celle du somnambulisme. Mme Siddons, qui prit ce rôle après 1785, affectait la pose simple d'une statue antique et le rendait avec une énergie concentrée qui lui permettait de garder l'immobilité du marbre[1]. Mais quoiqu'on ait interprété diversement au théâtre le caractère de lady Macbeth, il n'est venu à la pensée d'aucune actrice anglaise d'en faire, ainsi que le veulent les romantiques allemands, une héroïne de vertu, cruelle par amour pour son mari et par dévouement pour la grandeur de sa maison. C'est là une de ces opinions bizarres, nées de la théorie de l'art pour l'art et de la confusion du

1. V., sur le rôle de Macbeth et sur les acteurs qui l'ont joué, les réflexions paradoxales que contient la nouvelle Exégèse de Shakspeare qui vient de paraître en Angleterre. — *New Exegesis of Shakspeare*, Édimbourg, 1859.

beau et du laid, du bien et du mal, qui excitaient la colère de Gœthe contre les critiques de son pays.

VI

HAMLET.

Pour suivre exactement l'ordre chronologique, j'aurais dû placer *Hamlet* immédiatement après *Othello*, avant *le Roi Lear* et avant *Macbeth*, qui sont postérieurs ; mais il ne me paraît pas très-important de tenir toujours compte des dates lorsqu'elles sont très-rapprochées, et je n'ai pas la prétention de suivre d'année en année, comme quelques critiques, le développement de la pensée de Shakspeare. *Le Roi Lear* a pu être écrit en 1604, *Macbeth* en 1605. Le premier manuscrit d'*Hamlet* doit être de 1601, et le troisième, celui que nous considérons comme définitif, de 1603. Il n'y a pas entre toutes ces œuvres assez d'intervalle, et surtout on n'est pas assez certain de l'époque précise où elles ont été composées pour qu'il soit nécessaire de s'attacher à une chronologie qui n'est que probable, au risque de ne pas tenir compte de l'analogie des sujets et des rapports de genres qu'offrent les pièces entre elles.

J'ai mieux aimé partager les tragédies de Shakspeare en trois groupes, d'après la nature des sentiments qui y sont peints. Cela ne m'a, du reste, écarté de l'ordre des années que pour *Macbeth* et *Hamlet ;* je l'ai retrouvé pour les autres pièces, tout en le subordonnant à un intérêt qui me paraissait supérieur et plus conforme aux véritables exigences de la critique. Le premier groupe tra-

gique comprend *Roméo et Juliette* et *Othello*, drames d'amour; le second, *le Roi Lear* et *Macbeth*, drames épiques et drames d'action; le troisième, *Hamlet* et *Timon d'Athènes*, drames philosophiques, où l'idée tient plus de place que l'action, où le poëte a semé le plus grand nombre de réflexions générales, et où, par conséquent, il a mis le plus de lui-même. Beaucoup de ceux qui ont voulu recomposer la physionomie morale de Shakspeare en ont cherché les traits principaux dans ces deux dernières œuvres.

La tragédie d'*Hamlet*, celle de toutes les pièces anciennes et modernes qui a été à coup sûr la plus étudiée et la plus commentée, est sortie presque tout entière du cerveau du poëte. Ailleurs, il suit le texte d'une nouvelle italienne ou d'une légende avec autant de fidélité que s'il s'agissait d'un document historique. Ici, il ne trouve qu'un canevas informe, où il n'est question ni de Laerte, ni d'Ophélie. Il y avait dejà eu, on le sait, deux *Hamlet* avant celui de Shakspeare, l'un en 1587, entremêlé de sentences dans le goût de Sénèque, l'autre en 1594; mais il ne paraît pas que le poëte en ait tiré parti pour son propre ouvrage.

Évidemment, ce qui séduisit Shakspeare dans ce sujet, c'est le caractère déjà indiqué d'*Hamlet*. Il saisit cette occasion de verser dans un seul rôle les idées philosophiques et ironiques dont son âme était remplie; il traça avec complaisance le portrait de ce jeune homme si irrésolu, si sombre, si malheureux, mais en même temps si généreux et si tendre; il retoucha son œuvre à trois reprises différentes et chaque fois il ajouta quelque chose aux monologues d'Hamlet et aux conversations du prince avec Horatio.

Nous avons déjà dit que les caractères de Shakspeare ne sont pas tracés uniquement en vue de l'action dramatique, car les héros qu'il met en scène n'y appliquent pas toutes leurs forces et n'y apportent pas toute leur attention. Tandis que, sur notre théâtre, les personnages ne nous apparaissent que dans leurs rapports avec le drame, sur la scène anglaise ils se révèlent avec toute l'étendue et la complexité de leurs sentiments. Ils ont une existence indépendante ; ils vivent en dehors de la tragédie. Aucun caractère ne sert mieux à faire ressortir cette tendance du théâtre de Shakspeare que celui d'Hamlet. Le prince de Danemark n'a pas besoin d'être pressé par les événements pour méditer et pour souffrir. Le mal qui le consume ne vient pas des circonstances au milieu desquelles il se trouve placé; quelle qu'eût été sa fortune, il aurait éprouvé le dégoût de la vie et le mépris des jouissances terrestres. Avant qu'il ait appris le meurtre de son père, entendez son premier monologue; quelle amertume et quelle tristesse! « Oh! pourquoi, s'écrie-t-il, pourquoi cette chair trop solide ne peut-elle se fondre et se résoudre en rosée? Oh! si l'Éternel n'avait pas fulminé ses défenses contre le suicide! O Dieu! combien insipides, fastidieux et vains me paraissent tous les plaisirs de ce monde! »

Hamlet appartient à cette famille d'esprits malheureux qui ne saisissent que le mauvais côté des choses humaines, qu'un tempérament mélancolique et une pénétration trop clairvoyante rendent plus sensibles aux maux dont notre nature est affligée qu'aux biens qui nous ont été départis. Ces héros romanesques contemplent de bonne heure l'existence avec un mépris ironique ou avec un découragement profond ; désabusés de tout,

avant même d'avoir fait l'expérience du malheur, ils apportent dans le combat de la vie la puissance de souffrir, sans la force de dompter la douleur.

Les Allemands comparent volontiers Hamlet et Werther; bien des traits leur sont communs, en effet, et je ne serais pas étonné que l'amant de Charlotte eût pris pour modèle le prince de Danemark [1]. Chez tous deux, même sensibilité délicate et maladive, même tristesse, même fierté, même penchant pour les méditations philosophiques. Ils jugent avec une égale amertume le monde au milieu duquel ils sont condamnés à vivre. Les misérables passions des hommes les révoltent. Leurs yeux se mouillent de larmes au récit ou au spectacle d'une action vertueuse; leurs âmes se gonflent d'un enthousiasme généreux pour le bien et pour la vérité. Mais ils vivent trop repliés sur eux-mêmes; ils creusent trop profondément leurs pensées; ils poussent trop loin la puissance de l'analyse et de l'observation pour jouer sur la terre le rôle qui convient à l'activité humaine. Nous sommes nés pour agir; ces êtres prédestinés que conçoit l'imagination du poëte ne semblent nés que pour penser. Mettez ces esprits délicats, plus sensibles qu'énergiques, aux prises avec une situation terrible, ils ne peuvent y résister courageusement; ils plieront sous le poids des événements; ils ne sont pas faits pour la lutte, mais pour la méditation solitaire. Werther ne saura pas étouffer son amour pour Charlotte; il n'aura ni assez de force pour renoncer à elle, ni assez de légèreté pour manquer à son devoir en l'enlevant à Albert, de même qu'Hamlet n'est ni assez indifférent pour oublier

1. V. à ce sujet l'*Autobiographie* de Gœthe.

qu'il doit une vengeance aux mânes de son père, ni assez audacieux pour le venger. L'un renonce volontairement à la vie par faiblesse et par impuissance; l'autre y renoncerait, sans aucun doute, comme l'annonce son premier monologue, si elle ne lui était ôtée.

Mais lorsqu'on étudie attentivement leurs caractères, on s'aperçoit que les circonstances n'exercent sur eux qu'une influence secondaire; on pourrait retrancher de leur histoire les malheurs dont ils sont victimes, sans que leurs sentiments fussent changés et sans qu'ils pussent se réconcilier avec la vie. Ce n'est pas un événement précis, particulier; c'est leur tempérament qui conduit l'un au suicide, l'autre à une mort désirée. Il serait puéril de dire que Werther se tue parce qu'il aime Charlotte; son amour n'est que l'occasion et le prétexte de son désespoir; lors même qu'il n'eût pas connu Charlotte, il se serait infailliblement tué. Le coup de pistolet du dénoûment est prévu. Le suicide du jeune homme tient à la disposition habituelle de son âme. Tout deviendrait pour lui un motif de renoncer à l'existence. Qu'Hamlet ne voie pas l'apparition terrible qui lui révèle un crime et qui lui commande la vengeance, il n'en sera ni plus heureux ni plus calme; il n'en éprouvera pas moins le désir ardent d'échapper à la terre et de s'élancer vers les régions plus hautes où brille une plus pure lumière; il n'en portera pas moins dans tous ses sentiments ces doutes orageux qui troublent sa conscience et qui empoisonnent jusqu'à son amour. Le travail incessant de la pensée, la réflexion passionnée fatiguent cet esprit malade. Les plaisirs de la jeunesse ne lui apportent plus aucune jouissance; le monde extérieur ne lui inspire que mépris et révolte. Qu'il ait ou non à remplir un devoir

douloureux, sa carrière n'en sera pas moins malheureuse et courte. L'ombre de son père ne décide pas de son sort qui était depuis longtemps décidé; elle donne seulement une direction nouvelle à ses méditations.

Repassons dans notre mémoire le premier acte de la pièce; rappelons-nous l'effet que produit sur le jeune Hamlet cette vision surnaturelle, et combien son imagination en est frappée. L'apparition est d'autant plus vraisemblable que celui à qui elle s'adresse est déjà préparé, par l'art du poëte, à croire aux merveilles du monde invisible dans lequel plongent incessamment ses regards[1]. Hamlet qui fuit la société, qui cherche la solitude, qui s'entretient avec lui-même dans un langage mystérieux, semble tout prêt d'avance à converser avec les esprits, et, lorsque son père se montre, ses visions n'ont fait que prendre un corps. Dès lors ce vague malaise qui le tourmentait, cette inquiétude sans but qui le poursuivait toujours, trouvent un aliment réel. Il souffrait sans connaître les motifs secrets de sa douleur; maintenant il sait pourquoi il souffre. Il va être obsédé par une pensée unique. A peine son père s'est-il éloigné, en lui recommandant de ne pas l'oublier, qu'il s'écrie :

« Me souvenir de toi! oui, ombre malheureuse, tant que la mémoire aura un siége dans ce cerveau en désordre. Me souvenir de toi! oui, je veux, du registre de ma mémoire, effacer tous les souvenirs frivoles, toutes les maximes puisées dans les livres, toutes les impressions du passé, tout ce que la jeunesse et l'observation y ont déposé; et, à leur place, sur les tablettes de mon

1. V., sur l'apparition de l'ombre dans *Hamlet*, la leçon où M. Villemain compare le merveilleux de Shakspeare à celui de Voltaire. — *Tableau de la Littérature française au XVIIIe siècle*, 9e leçon.

cerveau, ton commandement figurera seul et dégagé de tout alliage impur. »

En effet, il a reçu une impression profonde. Depuis lors, l'image de son père assassiné s'offre sans cesse à son esprit. Dans une situation semblable, un héros tragique de l'antiquité, Oreste, par exemple, passerait facilement de la pensée à l'action; le crime une fois connu et révélé, il en punirait les auteurs sur-le-champ; il frapperait sans délibérer Claudius, et peut-être sa mère. Mais Hamlet est trop habitué à réfléchir pour agir si vite. Il ne cède point à un emportement violent, il médite sur la conduite qu'il doit tenir, et, pour mieux surveiller les coupables que lui désigne l'ombre du roi de Danemark, pour ne point courir le risque de laisser pénétrer son secret, dans le cas où des paroles trop claires lui échapperaient, il contrefait l'insensé. En cet état, lorsque sa raison paraît affaiblie, il peut tout entendre et tout dire. L'incohérence de son langage et le désordre apparent de ses idées écartent tout soupçon. Pendant que ceux qui l'entourent cherchent à deviner la cause de sa folie et s'appliquent à la guérir, lui-même, toujours maître de son esprit, observe ce qui se passe et recueille les indices qui peuvent confirmer les révélations du spectre.

On s'est étonné quelquefois que Shakspeare ait attribué à son héros tant d'indécision et de faiblesse. J'admire, au contraire, la variété des caractères qu'il trace. Lui qui a représenté tant de personnages emportés par la passion, il étudie une face nouvelle de la nature humaine. Au lieu de nous montrer, comme l'ont fait si souvent les poëtes tragiques, un homme qui cède sans réflexion aux premiers mouvements de son âme, il décrit les agitations et les incertitudes d'un esprit

inquiet, peu disposé à l'action, plus capable de raisonner sur les événements que de les conduire, pressé d'ailleurs par un devoir qu'il ne peut remplir sans commettre un crime.

On a trop jugé Hamlet au point de vue de la fatalité antique. Sans doute, si le prince de Danemark obéissait à une puissance irrésistible, s'il appartenait à une race maudite, qui a commencé par le meurtre et qui doit finir par le meurtre, il ressemblerait davantage aux héros d'Eschyle ; mais il n'est ni du même temps, ni de la même religion. Oreste frappe sans scrupules ; il punit de la peine du talion ceux qui ont tué son père. Aux yeux d'un chrétien, la vengeance ne paraît ni si juste ni si nécessaire. Dans la tragédie d'Alfieri, où le rôle d'Oreste est accommodé aux idées modernes, le fils d'Agamemnon s'arme malgré lui contre sa mère et ne la tue que dans un moment de folie où il ne reconnaît aucun de ceux qui l'approchent. Ainsi le voulaient les mœurs d'une société chrétienne qui, autrement, n'eût pas toléré l'atrocité du parricide.

Hamlet, en sa qualité de chrétien, doit hésiter à poignarder son oncle, le mari de sa mère, sur la foi d'une apparition évanouie, qui n'est peut-être que le rêve d'une imagination en délire. Ne comprenons-nous pas qu'il hésite ? Il voudrait agir et il craint de le faire. S'il avait été dupe d'une illusion de ses sens ! Si les coupables que l'ombre lui a désignés étaient innocents ! Ces perplexités nous émeuvent ; car, dès qu'une lutte violente s'engage dans le cœur d'un personnage dramatique, dès que ces combats sont portés sur la scène, ils nous inspirent un intérêt puissant. C'est cette incertitude et cette loyauté d'Hamlet qui constituent la tragédie. Il

prolonge la situation, il retarde le dénoûment par sa vertu. Voyez-le, pendant sa folie, attentif à ne pas se trahir lui-même et à démêler la vérité qui se cache dans le cœur des coupables. Il consacre à cette investigation difficile toutes les forces de son esprit, et comme son esprit est très-ingénieux et très-pénétrant, il trouve un moyen presque infaillible de confondre Claudius et la reine. Pendant la représentation qu'il fait donner par des comédiens de passage et qui retrace la scène du crime, il observe le visage des deux époux. Le roi se trahit par son émotion ; c'est lui qui est l'assassin, car il a pâli et interrompu la pièce avec terreur.

On se demande alors pourquoi Hamlet n'agit pas ; pourquoi, lorsque le crime est manifeste, il ne le punit pas sur-le-champ ; pourquoi il n'a pas saisi son épée, au moment même où il épiait l'effet que devait produire la représentation sur le visage du monarque. Mais que l'on songe un instant à la responsabilité qui pèse sur sa tête et aux remords qui suivraient son action, s'il se trompait ! Le sentiment qu'il éprouve, c'est l'émotion du jury qui va condamner un accusé à mort, sur de simples indices. Si tous les hommes hésitent alors si les plus sévères et les plus fermes tremblent de frapper un innocent, que ne doit pas éprouver un jeune prince qui se charge d'exécuter lui-même l'arrêt qu'il aura porté, et qui doit juger, non pas un étranger ni un indifférent, mais le frère de son père et le mari de sa mère ?

A ce moment, sans doute, on peut faire un reproche au héros. Hamlet manque de bonne foi avec lui-même ; il ne s'avoue pas ses angoisses secrètes. Dans le monologue du troisième acte, lorsque, tout plein encore de la colère que lui a causée l'étrange égarement de son

oncle devant les comédiens, il le rencontre seul et en prière, lorsqu'il pourrait le tuer justement et qu'il en a le désir, il ne nous dit pas la véritable raison qui arrête son bras. S'il recule encore, ce n'est point qu'il craigne d'envoyer au ciel l'âme de Claudius ; non, les motifs de son hésitation ne sont ni si spécieux, ni si cruellement raffinés; il ne frappe pas, parce qu'il craint de commettre un meurtre et que son cœur généreux s'indigne d'un assassinat. S'il s'agissait d'humilier le criminel par des paroles sévères, par l'éloquence et l'amertume du langage, ce rôle lui conviendrait mieux. Lui qui n'a point su punir son oncle, il punira sa mère dans une scène pathétique où il retrace les vertus de son père et le crime de Claudius ; il ne mettra pas le poignard à la main, mais, comme il le dit lui-même, il y aura un poignard dans chacune de ses paroles, et il aura déchiré le cœur de la reine. Il se venge autant qu'il peut le faire, sans en venir à un acte décisif.

Shakspeare nous a habitués aux personnages qui, par la force de leur volonté ou par le développement de leurs passions, créent eux-mêmes les situations dans lesquelles ils se trouvent. Nous avons vu, par exemple, que le roi Lear, aussi bien qu'Othello, tenait entre ses mains son propre sort, et décidait de sa destinée par une action dont l'influence s'étend sur toute la pièce. Hamlet ne leur ressemble pas ; au lieu de provoquer les événements par son énergie, par un vice ou par une vertu dominante, il les subit sans résistance, il en est la victime et non l'auteur. Il se laisse envoyer en Angleterre par le roi dont il se défie et dont il doit redouter les projets comme autant de piéges ; il obéit, les yeux fermés, et si un hasard providentiel ne plaçait sur son

chemin des pirates qui le font prisonnier et qui l'épargnent, dans l'espoir d'une rançon, il ne pourrait ni venger son père ni se défendre lui-même.

La faiblesse de sa conduite tient aux causes que nous avons déjà signalées; plus le moment approche, et plus sa résolution vacille. Il voudrait que les événements se dénouassent d'eux-mêmes, sans sa participation, et c'est précisément ce qui va arriver. Pendant qu'il hésite, on conspire contre lui; il a donné à ses ennemis le temps de se reconnaître et, au lieu de menacer, c'est lui qui est en danger. Il s'en remet au hasard, il laisse à la fortune le soin de trancher la question; elle la tranche, en effet, car tout excite notre surprise, tout est imprévu, dans la dernière scène. La reine boit le poison qui ne lui était pas préparé; Laërte reçoit un coup de l'arme qu'il avait empoisonnée et avec laquelle il comptait tuer son adversaire; enfin le roi, qui avait tendu le piége, tombe victime de son propre artifice. Hamlet périt aussi. N'est-ce pas le seul dénoûment qui convienne à son caractère? La mort le délivre de toute incertitude. S'il survivait à sa mère et à son oncle, il se tuerait lui-même bientôt après. Il vaut mieux qu'il meure et qu'il ajoute par sa mort à l'horreur tragique, en souillant d'un crime de plus la mémoire de Claudius.

Aucun rôle n'est plus difficile à jouer sur la scène que celui d'Hamlet; c'est l'écueil des meilleurs acteurs. Le talent le plus souple et le plus délicat peut seul saisir et rendre les nuances différentes dont il se compose. Quelle habileté exigent ces scènes de folie où le prince de Danemark s'abandonne en apparence à tous les caprices de sa fantaisie, où cependant chaque parole cache une intention et doit produire un effet, sans que celui qui la

prononce semble s'en apercevoir ! J'assistais un jour à Londres à une représentation d'*Hamlet;* ce rôle était rempli par un des meilleurs comédiens de l'Angleterre, par M. Phelps, l'élève de Kean et l'héritier de Macready. Pour trancher les difficultés, l'acteur avait pris le parti de ne pas les rendre. Il avait adopté un ton général de fermeté et d'énergie qui contrastait singulièrement avec la pensée de Shakspeare ; il accusait les traits qui ont besoin au contraire d'être adoucis ; il soulignait les mots, comme l'on dit dans le jargon du théâtre, et il appuyait sur les intentions. De propos délibéré, c'était un rôle pris à rebours, un mauvais Hamlet qui eût été, sans aucun doute, un excellent Othello. Peut-être n'y a-t-il pas moyen de faire autrement ; peut-être est-il nécessaire de supprimer les nuances pour être compris et applaudi par le public. Ce caractère si finement étudié par le poëte perd donc en général à la représentation ; il gagne, au contraire, à la lecture, qui appelle et suppose la réflexion. Il faut voir jouer *Roméo et Juliette*, il faut lire et relire *Hamlet*.

Le caractère d'Hamlet est-il le caractère préféré de Shakspeare ? Est-ce là son propre portrait ou du moins son idéal ? Grande question sur laquelle on a beaucoup discuté, depuis un siècle et surtout depuis la publication du *Wilhelm Meister* de Gœthe ! Sans doute Shakspeare a mis beaucoup de lui-même dans ce rôle. Il a attribué au jeune prince des qualités qui sont les siennes, et placé dans sa bouche les réflexions que lui suggère sa propre expérience. Hamlet pense en philosophe et en artiste, comme le poëte. Les jugements ironiques qu'il porte sur les hommes et sur les choses rappellent ce que Shakspeare a déjà fait dire aux personnages humo-

ristiques qui expriment mieux que d'autres sa véritable pensée, à Bénédict, à Biron, à Jacques, à Richard Fauconbridge et à Henri V. Seulement Hamlet a plus réfléchi qu'aucun d'eux sur la nature humaine, il connaît mieux notre sottise, notre perversité et notre néant, et il mêle à ses observations une plus grande amertume. On peut croire qu'il y a, dans ce changement de ton, un indice des souffrances personnelles de l'écrivain, qui n'aurait pas développé, avec tant de complaisance, un caractère aussi peu dramatique que celui du prince de Danemark, s'il ne s'était par instants identifié avec lui.

Il est certain, d'ailleurs, que toute la partie littéraire du rôle d'Hamlet n'est que l'expression des opinions que Shakspeare s'était faites sur les conditions de l'art dramatique, et quand on voit qu'il a chargé positivement son héros de parler une fois en son nom, on doit supposer qu'il lui a accordé, dans d'autres occasions, le même privilége. Les leçons que le jeune prince donne aux comédiens sont à coup sûr celles que le poëte veut donner aux acteurs anglais. Pourquoi ses idées philosophiques ne seraient-elles pas aussi celles du poëte? Faut-il conclure de là qu'Hamlet et Shakspeare ne sont qu'une seule et même personne, et que tout ce que pense l'un appartient nécessairement à l'autre? Non, sans doute. L'auteur dramatique exprime des sentiments trop variés, et son génie flexible se prête trop bien à toutes les modifications de l'esprit, pour qu'il se laisse enfermer dans l'étroite prison d'un rôle unique. Il donne quelques-uns de ses traits à plusieurs de ses personnages, mais il ne s'absorbe dans aucun d'eux.

Il n'y en a aucun non plus qui ne soit qu'un simple reflet de sa propre image. Car il faut qu'il tienne compte

de l'action dramatique, et s'il peut attribuer ses sentiments à ses héros, il ne doit pas oublier qu'il les place sur un théâtre beaucoup plus vaste que celui de la vie bourgeoise, et au milieu d'événements qui n'ont aucun rapport avec les petits incidents de sa propre existence. Il peut mettre dans la bouche d'Hamlet des idées philosophiques et des réflexions générales qui sont les siennes; mais dès qu'il le fait agir ou qu'il exprime simplement l'impression que produisent sur lui les faits particuliers, il renonce évidemment à toute allusion personnelle.

Il y a donc deux parties dans le rôle d'Hamlet : l'une qui est en complète harmonie avec les idées du poëte, et l'autre qui répond à la situation que fait au personnage la lutte de son caractère et de sa destinée. Les Allemands ont confondu pendant longtemps ces deux éléments distincts; ils ont cru qu'Hamlet ressemblait exactement à Shakspeare, ou que du moins c'était là le modèle idéal que l'écrivain proposait à ses lecteurs. Aussi ne voyaient-ils en lui que de bons côtés et l'admiraient-ils avec un enthousiasme sans réserve. Cette admiration reposait au fond sur la conformité réelle qui existe entre les sentiments du héros et l'esprit germanique. L'Allemagne reconnaît en lui la personnification de ses idées et le symbole vivant du rôle qu'elle a joué dans le monde. Comme lui, elle a le génie de la spéculation, sans avoir la force d'agir; elle pense et elle médite, pendant que les plus grands événements s'accomplissent en Europe, en dehors d'elle et souvent contre elle; elle s'occupe des travaux pacifiques de l'intelligence, elle suit d'un œil attentif le mouvement philosophique de ses universités, elle possède plus qu'aucune nation le

goût de la métaphysique et le sens de l'idéal ; mais elle perd de vue la réalité, elle oppose des raisonnements aux faits, et plus elle réfléchit, plus elle trouve de motifs pour ne prendre aucun parti dans les affaires humaines. C'est ce qui faisait dire à Freiligrath : « Hamlet, c'est l'Allemagne. »

S'il y a quelque chose d'exagéré dans cette comparaison, il n'en est pas moins vrai que le caractère complexe d'Hamlet semble appartenir déjà à la vie moderne. C'est un rêveur de notre temps que le poëte a jeté dans un siècle héroïque, où l'action seule a du prix et où il reste au-dessous de son rôle, parce qu'il ne sait point agir. Il a toute la sensibilité des romantiques. Qu'y a-t-il de plus mélancolique, dans les conceptions des écrivains du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, que la scène des fossoyeurs et l'exclamation fameuse : « Hélas ! pauvre Yorick ! » C'est là qu'est la véritable source de la rêverie allemande et anglaise. Hamlet, ainsi que l'a dit M. Gervinus, a ouvert l'écluse des eaux sentimentales qui nous ont inondés à la fin du dernier siècle[1].

Nulle part le romantisme, et par conséquent la tragédie de Shakspeare, n'a exercé plus de ravages qu'en Allemagne. Les Anglais étaient préservés des inconvénients de la mélancolie par leur esprit pratique ; mais les Allemands s'en sont enivrés, ils ont répété, comme le poëte : « La terre est une prison, » et ils se sont abandonnés aux vagues tristesses de la méditation solitaire, au mépris de l'activité sans laquelle ni les hommes, ni les peuples ne peuvent vivre. Il n'y a rien de plus dangereux pour une nation que cet affaissement des âmes. Aussi l'école romantique a-t-elle mal servi les intérêts de la patrie germanique, en lui faisant préférer aux

luttes viriles de la vie active les chimères de la poésie. Aujourd'hui les politiques d'outre-Rhin réagissent contre cette tendance, comme l'avait déjà fait Gœthe avant eux, quand il se moquait des imitateurs de Werther; ils accusent de puérilité la littérature sentimentale, et ils cherchent à guérir leurs compatriotes de la maladie de l'inaction.

C'est pour cela que M. Gervinus, qui ne perd jamais de vue, au milieu de ses travaux littéraires, l'idée patriotique, insiste sur les défauts d'Hamlet comme sur des défauts nationaux. Ce n'est point là, dit-il, un homme à imiter et ce n'est pas un modèle que nous propose Shakspeare. N'oublions pas que ses irrésolutions causent un mal qu'un peu d'énergie éviterait. Il ne sait ni venger son père, ni aimer son amante. Pour n'avoir pas voulu frapper le vrai coupable, quand il en trouvait l'occasion, il tue Polonius qui est innocent; et ce meurtre qu'il n'eût pas dû commettre entraîne la folie et la mort d'Ophélie. Il quitte celle-ci, d'ailleurs, avec un froid égoïsme, il ne la console pas quand il l'a affligée, et il l'abandonne au désespoir. C'est encore lui qui fait mourir Rosencranz et Guildenstern, en substituant leurs noms au sien dans la dépêche que le roi de Danemark envoie au roi d'Angleterre. Il ne fait que se venger d'eux sans doute; mais il n'eût pas été obligé de le faire s'il n'avait pas tant tardé à agir. En versant à propos le sang d'un scélérat, il aurait prévenu un carnage dont la responsabilité pèse sur lui. C'est ainsi que les hommes faibles et incertains font plus de mal, avec beaucoup de vertus, que les hommes résolus qui en ont moins.

1. Gervinus, *Shakspeare*, t. III.

A ce portrait sévère d'Hamlet, c'est-à-dire de l'Allemagne, M. Gervinus oppose la figure vive et énergique de Henri V qui lui paraît le personnage préféré de Shakspeare et le véritable représentant des qualités de la race anglo-saxonne. « Ne soyez pas tristes et rêveurs comme Hamlet, semble-t-il dire à ses compatriotes, soyez gais comme le prince Henri, sachez rire avec lui des plaisanteries de Falstaff, et, quand il faut agir, soyez aussi actifs que le vainqueur d'Azincourt. »

Rien n'est plus louable que le patriotisme du critique. Mais la politique l'entraîne un peu loin quand il prétend que Shakspeare n'a point de sympathie pour Hamlet, et qu'en traçant ce caractère, le poëte fait valoir la supériorité de celui de Henri V. Il serait plus juste de dire que Skakspeare ne compare point ses personnages l'un à l'autre, et que, s'il les a fait parler plus d'une fois en son propre nom, comme nous l'avons remarqué, il ne leur fait pas exprimer des sentiments qui se combattent, mais des états différents de son âme. *Henri V*, dans ce qu'il a de commun avec l'écrivain, représente la période de sa vie la plus voisine de la première jeunesse, temps heureux où la gaieté et le sérieux se mêlent à doses égales, tandis qu'*Hamlet* exprime l'inévitable mélancolie de l'âge mûr, aggravée encore par quelque malheur secret. Cette seconde manifestation de la pensée de Shakspeare est plus claire même que la première, car il a remanié *Hamlet* trois fois, et ce qu'il y a ajouté semble l'expression de ses sentiments les plus intimes. Il blâme, d'ailleurs, si peu la mélancolie à cette époque de sa vie, il y est au contraire si enclin, qu'il reprend la même thèse dans *Timon d'Athènes*, et qu'il la pousse jusqu'à la misanthropie.

VII

TIMON D'ATHÈNES.

Cette pièce est une des plus étranges de Shakspeare ; on y reconnaît à certaines touches la main d'un maître, mais elle porte en général des traces de précipitation ou de lassitude. Les inégalités qu'on y remarque ont beaucoup embarrassé les critiques fanatiques qui ne tolèrent pas la moindre réserve, en jugeant les œuvres de leur poëte favori. Ils aiment mieux, pour le justifier, accepter les conjectures les plus invraisemblables, que reconnaître qu'il a pu se tromper. Coleridge suppose que le texte original de *Timon*, qui devait être, suivant lui, une production achevée, a été détruit par les comédiens[1]. Knight croit que c'est simplement une vieille pièce que Shakspeare a remaniée en quelques jours pour le théâtre, comme *Périclès*[2].

Ce qui est certain, c'est qu'il y a là une tragédie sans action tragique et sans unité. On ne peut pas donner le nom d'action à l'événement qui change les sentiments de Timon, en lui révélant la perversité des hommes. L'unité n'existe pas non plus, car l'histoire d'Alcibiade, qui n'a aucun lien direct avec le sujet de la pièce, y tient cependant une place importante. Il a manqué à Shakspeare, dans cette occasion, un canevas tout fait, comme celui dont il s'est servi pour la plupart de ses œuvres. En même temps, il lui était fort difficile de suppléer, par la

1. *Coleridge's lectures on Shakspeare*, t. I.
2. Ch. Knight, *the complete works of Shakspere*, vol. II.

force de l'invention personnelle, à l'insuffisance des sources sur un terrain qui lui était aussi peu familier que celui de l'antiquité grecque.

La seule question intéressante que soulève l'étude de *Timon d'Athènes*, c'est de savoir jusqu'à quel point les idées qui y sont exprimées répondent à l'état de l'âme du poëte. S'il est toujours délicat de distinguer, dans les œuvres d'imagination, ce que l'auteur a éprouvé de ce qu'il a imaginé, cette recherche devient plus difficile encore quand il s'agit d'une pièce unique en son genre, et qui n'offre que peu de points de ressemblance avec les productions qui sont sorties de la même plume.

Collier, qui avait assisté aux leçons de Coleridge sur Shakspeare, raconte que le célèbre critique ne s'expliquait pas certaines parties de cette tragédie qui lui paraissaient en désaccord avec l'idée qu'il s'était faite du caractère du poëte. Il pensait qu'elle avait dû être écrite sous l'impression du mécontentement et même d'une vive contrariété. La surprise de Coleridge venait probablement de ce qu'il voulait identifier Timon et Shakspeare, et de ce qu'il ne reconnaissait plus, sous les traits d'un misanthrope, l'aimable physionomie de William. Mais il n'est pas plus nécessaire de prendre Timon pour l'interprète de la pensée intime du poëte, que d'attribuer à celui-ci tout ce qu'il fait dire à Macbeth et à Othello.

Sans doute il y a, dans le choix d'un tel sujet, un indice grave des dispositions d'esprit où se trouvait celui qui l'a choisi. Shakspeare devait être plus porté à la mélancolie qu'à la gaieté et voir surtout le côté triste des choses humaines, lorsqu'il conçut l'idée de composer une tragédie dont le héros serait un misanthrope. Il ne s'ensuit pas néanmoins qu'il donne raison à son héros,

et que les accusations qu'il place dans sa bouche contre l'humanité en général soient l'expression vraie de son opinion personnelle. Je ne vois nullement dans ce rôle une diatribe sociale derrière laquelle se cache l'auteur; j'y vois la conception d'un personnage satirique qui prend place, dans la galerie des créations de Shakspeare, à côté des humoristes, et qui n'a pas plus qu'eux la prétention de le représenter complétement. Cet humoriste, il est vrai, a le ton amer, et c'est en cela que je reconnais l'affinité de Timon et d'Hamlet. Le temps est passé où l'écrivain plaisante agréablement, par la voix de Bénédict et de Biron, sur les travers des hommes. Ici il est plus âgé, il connaît mieux le mal dont la nature humaine est capable, il s'est dépouillé des illusions de la jeunesse et il perce, comme il l'a fait dans *Hamlet*, tous les voiles derrière lesquels se cache l'égoïsme individuel. Il n'a pas acquis cette expérience sans douleur, et tandis qu'autrefois il se moquait gaiement de l'humanité, c'est maintenant avec une nuance de tristesse marquée qu'il en signale les imperfections.

Là s'arrête la ressemblance qu'on peut établir entre Timon et Shakspeare. Tout ce qui, dans le rôle du riche Athénien, dépasse l'accent mélancolique, n'appartient pas aux sentiments du poëte et n'est que le produit de son imagination. On n'attribuera sans doute à Shakspeare ni l'optimisme aveugle avec lequel Timon juge d'abord ses concitoyens, ni la fureur que lui inspire ensuite leur ingratitude inattendue. Shakspeare n'est ni si indulgent ni si sévère pour ses semblables. Il ne croirait pas, comme son héros, qu'on peut compter indistinctement sur l'amitié et sur la reconnaissance de tous ceux qu'on a aimés ou obligés; il ne serait pas non plus sans pitié pour des

fautes qu'il aurait prévues. Ni au commencement, ni à la fin de la pièce, il ne semble être de l'avis de Timon, et, dans son malheur aussi bien que dans sa prospérité, il lui donne, par la bouche de quelques personnages, des avertissements mérités. Timon s'abandonne-t-il aux illusions de l'amitié et se croit-il entouré d'affections sincères, le poëte lui envoie Apémantus le cynique, qui se raille de sa crédulité. S'emporte-t-il, au contraire, contre l'espèce humaine en général et enveloppe-t-il tous les hommes dans la malédiction qu'il ne devrait adresser qu'à ses amis perfides, voici que Flavius, son intendant, vient donner un démenti à ses accusations et lui prouver qu'il y a encore des cœurs honnêtes. En somme, il a toujours tort; il a été follement prodigue, il a été généreux sans discernement, il a fait des présents à tous les citoyens d'Athènes, il n'a pas choisi ses amis, il a voulu aimer le genre humain et il a perdu sa fortune par sa faute, en la gaspillant. Puis, quand il apprend qu'il est ruiné et qu'il se voit abandonné de ceux sur lesquels il comptait, au lieu de s'en prendre à lui-même et de se dire que sa conduite est la véritable cause du mal, au lieu de remarquer qu'après tout il est assez naturel que les hommes, qui ont été témoins de ses prodigalités insensées, ne veuillent plus les entretenir à leurs frais, il accuse l'humanité et il passe de l'excès de la confiance à une injuste misanthropie.

Il ne garde aucune mesure, et c'est pour cela qu'il ne représente guère la pensée de Shakspeare, qui place le vrai bonheur et le vrai mérite dans l'équilibre de toutes les facultés de l'âme. Si nous le comparons, par exemple, au *Marchand de Venise*, Antonio, un des personnages favoris du poëte, qui est, lui aussi, riche et

prodigue, nous verrons que celui-ci a bien plus de raison, de sagesse et de pénétration. Sa générosité lui a gagné un ami dont il est sûr, et, quand arrive la mauvaise fortune, il se résigne philosophiquement à être abandonné par les flatteurs et par les courtisans que lui a valus la richesse, pourvu que Bassanio lui reste fidèle.

Timon n'a pas d'amis et il n'aime véritablement personne, puisqu'il aime tout le monde. On a voulu combler cette lacune quand on a remanié la pièce en Angleterre. Shaw lui donne une amante qui ne l'abandonne pas, et Cumberland une fille qui lui apporte des vivres dans la solitude où il est retiré. Mais, par ces changements, on dénature son caractère. Car Shakspeare a bien eu l'intention de représenter en lui un prodigue sans discernement, qui passe d'un extrême à l'autre, qui croit d'abord à tort que tous les hommes sont sincères et qui se persuade ensuite, avec non moins d'aveuglement, qu'il n'y en a aucun qui le soit.

On s'est demandé si le rôle de Timon n'était pas comique. Gœthe le trouve plus plaisant que le Misanthrope de Molière qu'il appelle un personnage tragique. Cependant il n'y a pas de doute que la pensée de Shakspeare a été de faire une tragédie. S'il n'y a pas complétement réussi, c'est que le sujet ne s'y prêtait pas et qu'au fond il n'y avait rien de tragique dans les événements qu'il raconte. Mais la tragédie, que l'action dramatique ne comporte pas, s'est réfugiée dans le cœur du personnage ; c'est là qu'elle se passe, et il ne faut pas croire qu'elle n'existe point parce que les faits ne la révèlent pas. Timon ne plaisante à coup sûr ni dans son optimisme ni dans sa misanthropie. Les scènes comiques de la pièce, celles où ses amis refusent, sous différents prétextes, de

lui prêter de l'argent, ont lieu en son absence. Pour lui, il ne fait jamais rire, même quand il se moque de l'humanité, à cause de la violence extrême de son langage. Il n'y a que de l'emportement, il n'y a pas de finesse dans ses satires, et c'est en cela, quoi qu'en dise Gœthe, qu'il nous amuse moins qu'Alceste, qui, au milieu de ses colères, montre beaucoup d'esprit. Timon hait les hommes jusqu'à en mourir, parce qu'il a eu trop de confiance en eux ; Alceste n'en a jamais eu assez pour se désespérer de leur méchanceté. Il n'y a donc aucun parallèle ni aucune ressemblance possible à établir entre deux personnages qui ne sont pas partis du même point et qui n'arrivent pas aux mêmes conclusions.

Quelques critiques imprudents ont admiré la couleur locale de cette pièce. Ils eussent mieux fait de ne pas soulever une question qui ne peut pas tourner à la gloire de leur auteur favori. A dire vrai, rien n'est moins grec et ne rappelle moins les œuvres d'Aristophane ou de Sophocle que Timon d'Athènes. Le caractère d'Apémantus, qu'on a beaucoup loué et qu'on a cru ou directement imité de Lucien ou deviné par l'intuition du génie, n'est qu'une réminiscence du portrait que Lyly a tracé de Diogène, dans sa médiocre pièce d'*Alexandre et Campaspe*[1]. L'illustre cynique avait la répartie plus fine, l'esprit plus alerte et plus de bon sens que le personnage grotesque des deux pièces anglaises. Il aurait accablé Timon sous le poids de son ironie, tandis qu'ici c'est Timon qui a souvent raison contre Apémantus.

L'emploi qu'a fait Shakspeare du nom d'Alcibiade indique mieux encore sa profonde ignorance de l'histoire

1. V. nos études sur *les Contemporains de Shakspeare*.

grecque. Ce nom qui éveille chez nous le souvenir des leçons de Socrate, des dialogues de Platon, de toutes les élégances et de toutes les gloires du siècle de Périclès, ce nom dont nous avons fait le symbole de l'épicurisme intelligent ne raisonne aux oreilles du poëte anglais que comme celui d'un simple général d'Athènes, sans mérite et sans qualités distinctives. Shakspeare a transformé le plus brillant des Grecs, un Athénien élevé dans le culte des arts et de la poésie, en un homme positif et pratique qui ne sait que commander à des soldats. Ce n'était pas ici le cas de parler de couleur locale. Il a mieux connu l'antiquité romaine, dont il a saisi l'esprit à travers le texte de Plutarque, et qu'il a fait revivre dans trois tragédies historiques qui appartiennent à la même période de sa vie, que les pièces dont nous venons de nous occuper, mais qui méritent d'être étudiées dans un chapitre spécial.

CHAPITRE SIXIÈME

Tragédies romaines de Shakspeare. — Shakspeare et Plutarque. — Le personnage du peuple dans ces pièces. — *Coriolan.* — *Jules César.* — Le personnage de Brutus et celui de César. — *Antoine et Cléopâtre.* — Traces de lassitude dans cette dernière œuvre. — Beauté littéraire et morale des tragédies romaines. — En quoi elles sont supérieures aux pièces classiques de Ben Jonson.

I

CORIOLAN.

Shakspeare a composé trois tragédies romaines qui offrent entre elles beaucoup d'analogies et qui forment, dans l'ensemble de ses œuvres, un groupe à part. Dans *Coriolan*, il a peint Rome jeune, troublée ou pour mieux dire animée par les luttes des patriciens et des plébéiens qui ont fait sa force. Dans *Jules César*, Rome est à l'apogée de sa gloire et de sa puissance; mais, si elle a conquis le monde, elle a perdu la liberté. Dans *Antoine et Cléopâtre*, la vieillesse de Rome commence déjà et se trahit par l'influence dominante que le génie individuel des citoyens exerce sur ses destinées. Il n'y a plus de luttes de principes comme celles que soulevaient encore Brutus et Cassius, il n'y a que des luttes de personnes.

Shakspeare applique à l'histoire ancienne l'intelligence politique dont il a déjà fait preuve quand il a étudié les annales de l'Angleterre. Sans être exactement informé de

tous les faits, il devine les traits principaux d'une époque et il cherche plutôt à expliquer les événements par l'étude des causes qui les produisent, qu'à en connaître les détails. Ce ne sont pas du reste des historiens de profession qu'il prend pour guides, mais des écrivains moralistes. Ce n'est ni Tite-Live ni Tacite qui lui ouvrent les portes de la cité romaine; il y entre avec Montaigne et avec Plutarque qui semblent avoir été, pendant quelques années, ses auteurs favoris et qui lui donnent plus de renseignements sur les hommes que sur les choses [1]. Il n'a pas besoin de faire effort, il n'a qu'à obéir au penchant naturel de son esprit pour les suivre dans la voie qu'ils lui montrent et pour s'attacher, comme eux, à l'observation des caractères. Les caractères sont, en effet, la clef des événements, pourvu qu'on n'attache pas à ce mot un sens exclusif et qu'on entende par là l'esprit d'une nation aussi bien que celui d'un homme. Car il y a, dans toute histoire, un personnage important qui porte un nom collectif et qui, quoique multiple, a aussi un caractère marqué : c'est le peuple.

Shakspeare, qui ne l'a pas oublié dans ses pièces historiques anglaises, ne l'oublie pas davantage quand il compose les pièces romaines. Il lui donne une physionomie particulière qui change avec les temps et un rôle aussi bien défini que celui d'une personne. Dans *Coriolan*, par exemple, il en fait, après Caius Marcius, le principal acteur du drame. S'il ne lui conserve pas la même importance dans *Jules César*, c'est que, sous la main des chefs militaires, le peuple a beaucoup perdu de son

1. Voy. à ce sujet le curieux chapitre de M. Philarète Chasles : Shakspeare traducteur de Montaigne. — *Études sur Shakspeare*. Paris, Amyot.

énergie et de sa liberté. Il ne l'écarte cependant pas de la scène; il l'y fait intervenir quand sa présence est utile à l'action, et c'est lui qu'il charge, ainsi que le veut l'histoire, de punir les meurtriers.

L'art particulier de Shakspeare, c'est de tracer un portrait vivant de ce personnage complexe, de le présenter sous toutes ses faces et de dégager, du chaos de ses sentiments si mobiles et si divers, une sorte d'unité que traduise l'action dramatique. Ainsi les plébéiens luttent contre l'insolence patricienne de Coriolan; ils ne sont pas tous ses ennemis au même degré; les uns se rappellent ses services militaires et le défendent, d'autres, par modération d'esprit, le ménagent; néanmoins, la majorité lui est hostile et cause sa perte, comme un combattant qui en champ clos renverserait son adversaire. Le peuple peut donc avoir autant de pensées qu'il a de têtes et cependant agir comme un seul homme. Quelque diverses que soient les opinions qui s'agitent au sein des masses, il arrive toujours un moment où l'une d'elles prend le dessus et efface tout le reste. Il faut saisir cette diversité habituelle et cependant la faire converger vers un but unique qu'indique la donnée générale du drame.

Quand on met le peuple en scène, il se présente encore une autre difficulté, c'est de lui attribuer le langage qui lui convient. S'il parle comme un personnage héroïque, il ne paraît pas ressemblant. Si, au contraire, il parle naturellement, il risque de paraître plat. Shakspeare, qui ne fait point de théories sur l'art, ne s'embarrasse pas pour si peu. Comme il a l'habitude de peindre la nature humaine, telle qu'elle est, bonne ou mauvaise, sans la flatter, il n'embellit pas plus le peuple que les autres acteurs de ses drames, et il lui laisse la vulgarité qu'il a

observée chez lui quand il a étudié ses mœurs. Il en résulte une grande vérité, mais aussi de la crudité dans ses peintures. Non-seulement il accepte, ce qui à coup sûr n'est pas un défaut, cette familiarité que les Grecs ont introduite dans leurs tragédies, mais il ne s'arrête pas aux mêmes limites qu'eux, et du familier il tombe dans le trivial. Il fait comme les réalistes de nos jours qui croient que l'art consiste à copier la nature, toute la nature, quelle qu'elle soit, et qui, par ce motif, reproduisent avec autant de soin l'entretien de deux ouvriers ignorants que celui de deux hommes de génie. Shakspeare conserve toute la grossièreté des conversations populaires, telles qu'il les a entendues dans les rues de Londres. Seulement il a un grand avantage sur les partisans modernes du réalisme, c'est qu'il ne met dans la bouche de ses personnages aucune parole insignifiante, et que s'il les fait parler avec trop de vulgarité, il leur fait exprimer des idées qui expliquent la marche du drame et qui éclairent les événements ou les caractères.

Quand il met sur la scène plusieurs citoyens qui s'entretiennent des actions de Coriolan, il nous apprend, par leurs réflexions, ce qu'il y a de bien et de mal en lui, il nous montre par quels côtés son héros inspire l'admiration et par quels autres, au contraire, il excite la haine. Le discours un peu vulgaire qu'il prête à Ménénius Agrippa, contraste avec le langage hautain de Coriolan; l'un dit ce qu'il faut pour plaire à la foule et l'autre ce qu'il faut pour la blesser. Quand Coriolan injurie les soldats qui fuient, en termes grossiers, c'est un trait de caractère, c'est une marque de violence qui montre pourquoi il n'est pas aimé, même de l'armée, malgré sa bravoure. Si les serviteurs d'Aufidius s'entretiennent des

échecs qu'a subis leur maître et lui comparent celui qui a été tant de fois son vainqueur, ils expriment l'opinion de la nation volsque, qui a pour conséquence le ressentiment d'Aufidius et sa haine contre Coriolan. Il n'y a pas jusqu'aux injures que Volumnie adresse aux tribuns, dans la rue, qui ne puissent être citées comme un exemple du mal que font aux simples particuliers les discordes civiles.

On a beaucoup discuté, à propos de Coriolan, pour savoir si Shakspeare prend le parti du peuple ou celui du héros. Hazlitt lui reproche d'avoir flatté l'aristocratie, aux dépens de la démocratie[1]. Il se plaint que les tribuns aient été maltraités dans la pièce et sacrifiés à Caius Marcius. La vérité est que le poëte ne flatte personne. Il expose avec impartialité ce qu'il y a de bon et de mauvais dans chaque partie. S'il représente Licinius et son collègue comme des poltrons et des envieux, c'est un reproche qu'il adresse aux individus et non à une classe de citoyens tout entière. Fallait-il qu'il parlât avec admiration d'un pouvoir qui avait été une conquête violente des plébéiens et qui gardait encore, si près de son origine, quelque chose des passions jalouses et haineuses qui l'avaient imposé à la noblesse. Shakspeare ne fait que suivre à cet égard les indications de Plutarque. Cela ne l'empêche pas, du reste, de rendre justice au peuple lui-même, auquel il attribue beaucoup de bonnes qualités que n'ont pas ses chefs et qu'il distingue soigneusement de la populace corrompue qu'il met en scène dans *Jules César*.

S'il a choisi pour héros un patricien, cela ne veut pas

1. W. Hazlitt's *Characters of Shakspeare's Plays.*

dire qu'il donne la préférence à l'aristocratie, mais qu'il a trouvé, parmi les hommes de ce temps, un caractère vraiment tragique, qui est celui de Coriolan. Les caractères tragiques ne sont pas nécessairement admirables et Shakspeare n'a pas plus exagéré le mérite de C. Marcius qu'il n'a diminué les vertus du peuple. Il lui donne de la grandeur, ce qui ne signifie pas qu'il le propose pour modèle. Il représente en lui un noble romain du premier temps de la République, tel que Plutarque les peint, brave, formé uniquement pour la guerre et conservant dans les discussions du forum la rudesse hautaine du soldat que le souvenir de ses ancêtres et sa gloire personnelle remplissent d'orgueil.

Ce caractère donné, Shakspeare ne le justifie pas; il l'explique, ce qui est très-différent. Les sentiments de Coriolan sont le produit d'une éducation virile qui ne prépare pas les hommes aux vertus douces et aimables, mais qui trempe les courages. Sa mère, Véturie, véritable matrone romaine, a voulu faire de lui un grand citoyen et un héros. Elle ne l'a pas habitué à la tendresse, mais à l'énergie. « Si mon fils était mon époux, dit-elle, je serais plus heureuse d'une absence, pendant laquelle il acquerrait de la gloire, que des embrassements de sa couche et des plus doux transports de son amour. Si j'avais douze fils, ajoute-t-elle ailleurs, tous égaux dans mon amour, et que chacun d'eux me fût aussi cher que l'est pour nous notre cher Marcius, j'aimerais mieux en voir onze mourir glorieusement pour leur pays que d'en voir un seul languir dans la volupté et dans l'inaction. » De telles maximes doivent inspirer à ceux qui les entendent de bonne heure l'amour passionné de la gloire. Aussi Coriolan tourne-t-il toutes ses pensées vers la

guerre; il ne songe qu'à combattre et il obtient ce qu'il ambitionne le plus, une glorieuse réputation.

Mais quand on expose sa vie tous les jours, quand on est admiré par les siens et par ses concitoyens, on est bien tenté de trop s'estimer soi-même. L'écueil de ces grands courages, c'est l'orgueil. Celui de Coriolan dépasse toutes les bornes; il se traduit par son mépris pour les plébéiens qu'il a vus souvent fuir ou combattre mollement sur les champs de bataille, et il se révèle même par ses vertus; car il y a certaines vertus dont un vice peut être la source. Coriolan ne veut être ni loué ni récompensé de ses belles actions. Il prie les généraux de ne pas vanter son courage, il déclare qu'il n'a rien fait d'extraordinaire quand il s'est couvert de gloire aux yeux de toute l'armée, et il refuse le dixième du butin qu'on lui offre. Cette modestie et ce désintéressement ne sont au fond qu'une des formes de l'orgueil. Caius Marcius méprise la louange, parce que tout éloge suppose un jugement de la part de celui qui l'adresse et qu'il ne reconnaît à personne le droit de le juger. Il se croit au-dessus de l'opinion. Lui seul sait s'estimer à sa juste valeur. Les hommes ne diront jamais de lui autant de bien qu'il en pense lui-même, et s'il leur permettait de le louer, ce serait leur accorder en même temps le pouvoir de la blâmer au besoin. Pour la même raison, il n'accepte pas de récompense pécuniaire. La nation croirait être quitte envers lui après l'avoir payé. Ce n'est pas ainsi qu'il l'entend. Il ne connaît pas en ce monde de prix équivalent aux services qu'il a rendus, et il laisse peser à dessein sur ses concitoyens le fardeau d'une reconnaissance illimitée. Aussi ne peut-il supporter l'obligation de solliciter les suffrages populaires pour devenir consul. Il semble

que le consulat lui soit dû. On ne le console pas en lui disant que c'est l'usage. Il n'y a pas d'usage pour un soldat tel que lui. La coutume est faite pour le vulgaire et non pour l'homme qui n'a pas encore trouvé de rival.

D'ailleurs il méprise les plébéiens. Ce mépris qu'il leur témoigne en toute occasion vient du peu de cas qu'il fait en général de l'espèce humaine qui lui paraît si au-dessous de lui. Mais, outre son esprit, il a contre eux le préjugé aristocratique du patriciat; il ne se croit pas du même sang qu'eux, il les considère comme une race inférieure destinée à être asservie, il s'indigne qu'on leur ait laissé prendre quelque influence dans le gouvernement, et si le sénat suivait ses conseils il les réduirait à l'impuissance par la famine et par la misère. De là sa haine pour les tribuns, chefs du peuple, et investis d'une puissance qu'il ne leur pardonne pas d'avoir conquise. Ceux-ci devinent toute son inimitié et ils ont bien raison, au point de vue des intérêts du peuple et de leur charge, de s'opposer à son élévation. Ils comprennent que c'est entre eux et lui une guerre à mort. Si Coriolan devient consul, il les écrasera sans pitié. Il faut donc l'écraser lui-même pour n'avoir rien à craindre de lui. Les fautes de leur ennemi les servent mieux que leur propre habileté. Il suffit de le laisser parler aux plébéiens pour qu'il les irrite par sa hauteur.

Le résultat de cette lutte engagée nous fait connaître entièrement le caractère de Coriolan, en nous montrant par un exemple décisif qu'il n'a d'autre mobile que l'amour de lui-même. Le secret de toutes ses actions, comme nous l'avons dit, c'est orgueil. C'est de l'orgueil que viennent ses vertus et ses vices. Un citoyen modeste

aimerait mieux se résigner à subir une peine, même injuste, que de porter les armes contre sa patrie. Caius Marcius, qui a fait beaucoup de sacrifices à Rome et cent fois exposé sa vie pour elle, ne peut lui faire celui de sa gloire. Son dévouement ne va pas jusqu'à supporter une humiliation ; il prouve par là qu'il a plus d'orgueil que de vertu et il mérite son sort.

Il y a donc dans son rôle de la grandeur, et il nous inspire l'admiration qui s'attache toujours au courage, même quand il est mal employé. Il nous paraît grand, quand il tient tête, seul, à l'émeute populaire, et plus grand encore quand il va se remettre entre les mains de Tullus Aufidius, son plus mortel ennemi, en lui adressant ce beau discours que Shakspeare a traduit de Plutarque. Mais il ne se fait ni aimer ni plaindre. L'insensibilité avec laquelle il ravage la campagne romaine pour venger une injure personnelle, et la dureté avec laquelle il reçoit son ancien général et son ami, Ménénius Agrippa, nous révoltent. Son caractère alors n'est pas celui d'un héros, mais celui d'un furieux.

Il nous attendrit, il est vrai, quand il cède aux prières de sa mère. La piété filiale est le seul sentiment qui puisse lutter dans son âme contre l'orgueil, et elle finit par l'emporter. C'est là sans doute une circonstance atténuante qui diminue la faute de Coriolan. Mais il n'en a pas moins porté les armes contre son pays, il a commis un crime et ce crime ne peut s'expier que par sa mort. Aussi Shakspeare représente-t-il sa fin tragique sans exciter notre pitié en sa faveur. Lui-même ne le regrette pas, quoi qu'on en ait dit, il l'abandonne à sa destinée en spectateur impartial, et il n'entoure pas sa mort de ce pathétique sublime qu'il a su trouver pour pleurer

d'autres héros qu'on pourrait appeler à plus juste titre ses favoris.

II

JULES CÉSAR.

Dans *Coriolan*, le poëte a suivi scrupuleusement Plutarque dont il a même copié les erreurs historiques. Dans *Jules César*, il rassemble des éléments que l'écrivain grec a dispersés dans les *Vies de César* et de *Brutus*. Là encore il fait du peuple un acteur du drame, mais sans lui attribuer ni la même importance, ni les mêmes qualités qu'au temps de Caius Marcius. Il ne le considère plus comme un personnage indépendant et agissant par lui-même, il ne l'étudie que dans ses rapports avec l'action principale et il nous présente, en le mettant sur la scène, le miroir fidèle des sentiments qui agitaient Rome pendant le règne et après la mort du dictateur. Sur ce fond mobile des impressions populaires se détachent, comme dans Plutarque, les physionomies diverses des conjurés : Cassius, orgueilleux et impatient de toute espèce de joug ; Casca, qui sous une apparence de froideur cache une âme patriotique ; Ligarius, qui a été personnellement offensé par César, et qui, quoique malade, prend part au complot afin de se venger ; Décimus Brutus, qui abuse de la confiance que lui témoigne le héros pour le faire sortir de sa demeure malgré les instances de Calphurnia, et qui le décide à se rendre au sénat où les assassins l'attendent.

Nous retrouvons dans Skakspeare les hésitations que

le biographe ancien prête à Brutus et même les moyens dont se sert Cassius pour le décider, comme de lui faire des reproches sur son inertie et de lui adresser des billets anonymes qu'on dépose sur le siége du préteur ou qu'on attache à la statue de Pompée et à celle de son aïeul, le premier Brutus. Dans la pièce, aussi bien que dans l'histoire, ce qui porte les conjurés aux dernières résolutions, c'est le désir que laisse percer César de recevoir la couronne et la tentative que fait Antoine en public pour la lui offrir. La conspiration éclate par des causes tout à fait historiques que le poëte s'est borné à reproduire. Il peint, en suivant toujours d'aussi près le texte grec, la première assemblée des conspirateurs chez Brutus, les prédictions sinistres qui sont faites à César, et que celui-ci méprise, les efforts du rhéteur Artémidore pour arriver jusqu'à lui, la scène du meurtre et toutes les conséquences qu'elle entraîne, la harangue de Brutus au peuple, l'oraison funèbre du dictateur prononcée par Antoine, l'émotion populaire que ce discours produit et le soulèvement qui oblige Brutus et Cassius à fuir.

Après avoir tiré de la vie de César les trois premiers actes de la pièce, il tire les deux derniers de la vie de Brutus. Il nous transporte à l'armée des républicains, il met en dialogue cette discussion orageuse des deux conjurés que Plutarque a racontée; il fait apparaître, sous la forme du dictateur, le mauvais génie de Brutus; puis il nous présente les différents épisodes de la bataille de Philippes, la victoire imprudente de Brutus, dont les soldats se dispersent pour piller, à l'autre aile la défaite de Cassius qui, ne recevant aucune nouvelle de son ami, le croit vaincu aussi et se tue pour ne pas lui survivre, enfin la manœuvre habile par laquelle Antoine se porte

au secours d'Octave et enveloppe Brutus à son tour. Celui-ci se perce de son épée, et la tragédie finit avec sa vie.

Le sujet manque en apparence d'unité. Il semble que la pièce aurait dû se terminer au troisième acte, après la mort de César. Mais Shakspeare s'est habitué dans ses drames historiques à embrasser de grands espaces de temps et à suivre plutôt le développement d'un caractère que celui d'une action unique. Ainsi il fait mourir Henri IV, au quatrième acte de la deuxième partie de *Henri IV*, et il consacre le dernier acte de cette tragédie à la peinture des sentiments nouveaux que la possession de la couronne inspire à Henri V. Ici, ce qui a été surtout la cause des reproches qu'on a adressés au poëte, c'est le titre qu'il a donné à son œuvre. Comme la pièce est intitulée *Jules César*, on cru naturellement que César en était le héros et on s'est étonné de le voir mourir sitôt. Mais, pour peu qu'on y réfléchisse, on verra que c'est Brutus, et non César, qui en est le personnage principal. Sans doute le grand nom de César plane sur l'action, même quand il n'est plus vivant; c'est en souvenir de lui qu'Antoine et Octave s'arment contre les conjurés, et c'est en expiation de sa mort que ceux-ci périssent. On peut dire que du fond de sa tombe le dictateur exerce encore une influence décisive sur les destinées de sa nation et sur le sort de ses adversaires. Tel est le motif qui a dû porter Shakspeare à donner pour titre au drame, contre son habitude constante, un nom qui n'est pas celui du héros dont il étudie les sentiments.

Qu'on l'intitule *Brutus* au lieu de l'intituler *César*, et l'on y retrouvera l'unité qui paraît y manquer, c'est-à-dire la seule unité que poursuive le poëte, celle qui

résulte de l'analyse d'un caractère unique. Ici il s'est évidemment proposé de retracer la période la plus remarquable de la vie du conspirateur depuis le moment de la conspiration jusqu'à sa fin tragique. L'habileté de Shakspeare consiste à présenter les faits qui lui sont fournis par Plutarque non point comme un simple jeu du hasard, mais comme la conséquence inévitable des passions humaines. Il se sert de l'histoire, il la respecte scrupuleusement, mais il ne voit dans les événements que la part qui y a été prise par les hommes et il les explique par des causes morales. C'est grâce à cette conception première qu'il peut rapporter à un dessein général les nombreux incidents de son drame.

L'unité de *Jules César*, c'est celle même du caractère de Brutus. La pièce ne renferme rien qui ait été inventé, les faits s'y enchaînent dans un ordre rigoureux qu'il n'était pas permis au poëte d'intervertir; et cependant il a donné à son héros une physionomie si vivante et si vraie, il a si bien saisi, parmi les sentiments qui l'animent, les motifs qui le font agir, que les événements tragiques semblent amenés non point par la nécessité de se conformer à l'histoire, mais par la force ou par la faiblesse, par les qualités ou par les défauts d'un seul homme. On ne s'aperçoit jamais que Brutus se meuve dans un cercle tracé d'avance d'où il lui est impossible de sortir, tant il paraît naturel et libre, tant il reste maître de sa destinée. Quoique nous connaissions la marche certaine que doit suivre la tragédie, une fois qu'il est entré en scène il la refait sous nos yeux et il dirige l'action jusqu'au dénoûment. Il tient entre ses mains son propre sort et celui de César. C'est après une longue délibération, c'est avec précaution et réflexion qu'il

agit. Il dépend de lui que César soit épargné, mais il n'a pas voulu qu'on l'épargnât, et il provoque ainsi la guerre civile qui tourne contre la république et contre lui-même.

Ce Brutus n'est pas un personnage de convention, créé par la fantaisie du dramaturge. Nous retrouvons en lui le héros de Plutarque. Il a eu une éducation virile, il a été élevé par Caton d'Utique, son oncle et son beau-père; il a entendu, depuis son enfance, glorifier la liberté et maudire la tyrannie; il a étudié la philosophie à l'école des Grecs et il fait partie de la secte sévère des stoïciens. C'est un des esprits les plus nobles et les plus cultivés de Rome. Cicéron, qui est bon juge, n'estime pas moins son mérite littéraire que sa vertu. Au milieu d'une société divisée par les partis, violente et corrompue, Brutus seul paraît animé de l'amour du bien public ; sans avoir ni accompli de grands exploits à la guerre ni pris une grande part aux événements politiques, il s'est acquis, par son patriotisme et par la pureté de ses mœurs, une popularité incontestable. C'est cette popularité même qui l'oblige en quelque sorte à agir, en le désignant à l'opinion publique comme le vengeur de la liberté.

Si son mérite personnel et les souvenirs glorieux de sa famille n'attiraient pas sur lui les regards, il préférerait la société des philosophes et des beaux esprits aux agitations du Forum et il semble plutôt destiné, par tempérament, à méditer et à écrire dans le silence du cabinet qu'à se mêler aux luttes sanglantes des partis. Pendant la guerre de Pompée et de César, il fait son devoir, rien que son devoir de républicain et il ne se montre nulle part pressé d'agir. Quoique ennemi personnel de Pompée, qui a fait mourir son père, il se rend à Pharsale pour servir sous le chef que le sénat s'est donné;

mais là c'est à peine si la guerre attire son attention ; il continue ses travaux sous la tente ; la veille de la bataille, il médite jusqu'à une heure avancée de la nuit sur un traité philosophique, sans songer aux dispositions militaires qu'il faut prendre et sans se douter des fautes de son général. La bataille perdue, il n'essaye pas d'organiser la moindre résistance, il se retire à Larisse et il attend les événements. Quelques jours après, il a fait sa paix avec César.

Ce rôle obscur que Brutus joue dans le combat, cette facilité avec laquelle il accepte les faits accomplis conviennent-ils à un chef de parti, capable de sauver la république ? Revenu à Rome, réalise-t-il les espérances de ceux qui se plaisent à le considérer comme le défenseur de la liberté ? Il accepte un gouvernement de la main de César ; pendant que celui-ci poursuit Caton et Scipion en Afrique, Brutus administre la Gaule cisalpine. Il fait preuve dans ses fonctions d'humanité, de générosité, de désintéressement et de toutes les vertus qui honorent un particulier, mais il n'y déploie aucune des grandes qualités qui indiquent un génie politique. A Rome même, il est préteur, il rend la justice avec fermeté et avec intégrité ; mais il ne sort point des limites de sa charge ; il n'aspire point à diriger les affaires et il semble ne concevoir aucun plan pour la délivrance de la patrie. Sans doute, il ne deviendrait jamais le chef de la conspiration ourdie contre César, s'il n'était porté en quelque sorte à ce rang par l'opinion générale, par l'estime des sénateurs républicains et par l'adresse avec laquelle les conjurés mettent sa popularité au service de leur cause.

La foule croit qu'il a été l'âme de la conspiration ; mais, en y regardant de plus près avec Plutarque, que

Shakspeare a bien compris, on voit qu'il n'a commencé à agir que sous l'influence d'inspirations étrangères, et qu'il ne prend en main la direction du complot qu'après avoir essayé de se soustraire à l'obligation de verser le sang. En effet, il n'a ni le goût des entreprises ni le désir de l'action. Ce n'est pas non plus un homme violent qui pousse les passions politiques jusqu'à la fureur. Quoique appartenant à la secte des stoïciens, il n'a pas le caractère dur et un peu farouche qu'on attribue en général aux philosophes de cette école. Représentons-nous, au contraire, un homme de mœurs douces, humain comme un Grec, naturellement sensible et renommé parmi ses compatriotes par des vertus presque étrangères au génie romain, par l'humanité et par la pitié. Était-ce bien là le conspirateur qui devait, de sang-froid, préméditer un complot, tendre un piége à César et l'égorger, par trahison, au milieu du sénat?

Sa situation ressemble à celle d'*Hamlet*, qui a été remanié pour la troisième fois l'année même où fut écrit *Jules César*. Ses sentiments sont en désaccord avec le devoir que lui imposent les circonstances. Il y a de l'analogie entre ces deux personnages. Seulement Brutus est un Romain et non un homme du Nord, et, chez le Romain le plus philosophe, il y a toujours au besoin l'étoffe d'un homme d'action. Comment ce penseur pacifique est-il amené à agir?

Shakspeare a voulu que ce fût là le nœud de la pièce. Il explique le fait par l'intervention de Cassius, véritable type du conspirateur, soldat énergique et habile, qu'aucun scrupule n'arrête, qui est décidé à réussir et à employer pour cela tous les moyens. Cassius n'a point assez de crédit pour se mettre à la tête des conjurés;

mais il y place son ami en lui persuadant, tantôt par des avis directs, tantôt par des avertissements secrets, que Rome a les yeux fixés sur lui. Il ne triomphe pas du premier coup des régugnances de Brutus ; il a besoin de revenir plusieurs fois à la charge et d'être aidé par les circonstances. Le désir que témoigne César d'être couronné vient à son secours. Cette ambition du dictateur, si contraire aux sentiments des vieux Romains, semble autoriser le meurtre. Cependant Brutus n'est pas calme ; il ne se prépare pas sans inquiétudes à cette action terrible que le patriotisme conseille, mais que l'humanité condamne.

Plutarque nous le montre, et Shakspeare après lui, dans les jours qui précèdent le meurtre, sombre et absorbé, comparant sans cesse en lui-même les motifs qui doivent le décider à agir à ceux qui l'en empêchent, et ne dominant ses hésitations que par la force du raisonnement. Lui que César a épargné, qui a été honoré de sa confiance, qui a obtenu pour ses amis toutes les faveurs qu'il a demandées, lui qui ne peut pas ne pas admirer tant de génie et tant de gloire, et qui doit être nécessairement touché d'une clémence si rare dans le monde romain, il faut qu'il frappe un homme qu'il aime tendrement, comme il l'avoue, et qu'il verse le sang de celui qui n'a pas voulu verser le sien. Brutus ne prend pas, sans de cruels combats intérieurs, une résolution si grave. Les sentiments tendres que lui prêtent Plutarque et Shakspeare, son amour pour Porcia[1], son attachement pour son jeune esclave Lucius, les regrets que lui cause,

1. M. Saint-Marc Girardin a étudié, avec la pénétration et la justesse habituelles de sa critique, le caractère de Porcia. — *De l'amour conjugal dans Shakspeare.* Magasin de Librairie, t. VIII.

après la bataille de Philippes, la mort de ceux de ses compagnons qui ont été tués, nous apprennent assez comment il sait aimer. Il a besoin de beaucoup d'énergie pour résister aux considérations puissantes qui devaient le détourner de la conspiration.

Ce qui le décide, c'est que, malgré la douceur de ses mœurs, il a reçu l'éducation des vieux Romains. Il a entendu dire, depuis son enfance, que le patriotisme tient lieu de toutes les vertus et qu'il n'y a pas de citoyen qui ne soit obligé de sacrifier à son pays ses affections les plus chères. Il croit servir Rome en la délivrant de César, et cependant il voudrait ne pas commettre le meurtre : « Oh ! si l'on pouvait, dit-il, tuer le dictateur sans verser le sang ! » Mais il agit par devoir, comme le premier Brutus qui a livré à la mort ses propres fils, comme Manlius qui a condamné le sien coupable de trop de courage. Aux yeux d'un vrai Romain, la patrie est plus sainte que la famille et que l'amitié. Quel que soit son attachement pour César, il égorge César parce que César a attenté à la liberté. Sous l'ancienne république, il aurait accusé publiquement le dictateur d'aspirer à la tyrannie et fait prononcer contre lui la peine de l'exil ou de la mort. Mais lorsque les lois sont suspendues, lorsque l'usurpation est déjà un fait accompli, et qu'il ne reste plus un tribunal indépendant devant lequel on puisse traîner l'usurpateur, il en appelle à la force contre celui qui a employé la force pour s'emparer du pouvoir.

Nul doute que Brutus ne se crût un grand citoyen en agissant ainsi. Il estimait qu'il avait bien mérité de la patrie, et, sous l'empire de ce patriotisme féroce, il violait la loi morale qui est supérieure aux devoirs politiques, et qui condamne le meurtre. Il en fut puni par le

résultat ; car il s'aperçut bientôt qu'il avait commis un crime inutile. Il avait cru qu'il suffisait de tuer le tyran pour tuer la tyrannie ; mais la tyrannie avait ses racines dans les mœurs publiques, et le peuple, livré à lui-même, devait courir au-devant de la servitude. D'ailleurs, quand on veut trancher une question politique, il faut être un homme politique. Or, Brutus ne l'était pas. Il voulut faire un compromis entre la loi morale et la loi de l'intérêt public, se résigner à être un assassin pour satisfaire à celle-ci, mais ne l'être qu'une fois afin de ne pas trop s'écarter de celle-là. Il ne sut être ni tout à fait vertueux, ni tout à fait criminel, et il prit une de ces demi-mesures qui, pour sauver un reste de vertu, empêchent de tirer d'un crime tout le bien qu'on en attendait.

Comme le lui reproche Plutarque, il commit deux fautes graves pour un conspirateur, il laissa vivre Antoine, le lieutenant de César, l'héritier de ses projets, Antoine qui allait se servir de sa gloire militaire et de l'appui des vétérans pour s'emparer du pouvoir, et il lui permit de prononcer devant le peuple l'oraison funèbre du dictateur. Ces fautes font sans doute honneur au caractère de Brutus ; elles sont celles d'un grand cœur. Mais il ne s'agissait point ici de magnanimité. Puisque Brutus croyait le meurtre nécessaire et qu'il en avait pris la responsabilité, il fallait qu'il en acceptât toutes les conséquences et qu'il ne reculât devant aucun des actes qu'exigeait le salut de la patrie. Qu'était-ce qu'un assassinat de plus pour des hommes qui étaient si persuadés de leur droit, et qui allaient frapper sur son siége le maître du monde ? La mort d'Antoine, qui n'ajoutait presque rien à l'horreur du crime, pouvait du moins en assurer le succès. Cassius seul avait compris

cette nécessité, et l'événement prouva qu'il avait raison. Les conspirateurs se perdirent, parce qu'ils laissèrent à l'ami de César le droit de rappeler ses bienfaits et au peuple le temps de juger leur conduite.

Du reste, leur incapacité se révèle en toute occasion. Au lieu de s'être assuré d'avance un asile et des partisans à Rome, au siége même de la puissance romaine, ils s'enfuient de la ville précipitamment et ils livrent à l'ennemi le sénat, le Forum et l'apparence de l'autorité. C'est à Rome qu'il fallait engager la lutte et mourir au besoin, s'il ne restait que ce moyen de défendre la liberté. En quittant l'Italie et surtout en se réfugiant en Asie, ils semblent abandonner la cause qu'ils ont embrassée et ils laissent à leurs adversaires le titre de généraux de la république. Cette faute les oblige à tirer toutes leurs ressources de pays lointains, situés aux extrémités de l'empire et à se servir contre Rome des anciens ennemis de Rome vaincus par elle. C'est la molle Asie, c'est la Grèce dégénérée qui leur fournissent des troupes à Philippes; tandis qu'ils ont abandonné à Antoine et à Octave les meilleurs soldats, les légions de l'Occident.

Sur le champ de bataille, que de fautes encore! Combien il eût été plus sage de ne pas livrer de combat et d'attendre que l'armée des triumvirs se fût épuisée, faute de vivres, dans un pays hostile! Mais Brutus n'a que des inspirations malheureuses; il semble réellement qu'il soit puni de son crime par l'aveuglement de son esprit. C'est lui qui veut combattre, malgré l'avis de Cassius; c'est lui qui choisit le poste le plus important qu'il aurait dû céder à son collègue dont il connaissait l'expérience; c'est lui qui attaque, avec témérité, dans le plus grand désordre, le camp d'Octave et qui, sans songer

à couvrir les flancs de l'armée de Cassius, l'expose à toutes les attaques d'Antoine. Il fait perdre la bataille à son ami, il est cause de sa mort et le lendemain il couronne toutes ses fautes en se tuant de sa propre main.

Shakspeare n'a pas insisté sur ces erreurs de son héros, mais elles ressortent clairement de la marche même de la pièce qui est restée conforme aux données de Plutarque. Ce qui relève le conspirateur et ce qui intéresse à lui jusqu'au dernier moment, c'est l'élévation de ses sentiments, c'est ce mélange de sensibilité et de courage que lui attribue le poëte et par lequel il est supérieur à tous ceux qui l'entourent. Quoiqu'il se soit trompé, quoiqu'il ait été dupe d'un sophisme, il n'a que des intentions généreuses et patriotiques, il ne songe point à lui-même, il ne s'occupe que du bien public. Tandis que César aspire au trône, qu'Antoine cherche à établir sa popularité sur les débris de celle de son maître et qu'il s'associe avec Octave pour proscrire les meilleurs citoyens; tandis que Cicéron ne figure dans cette période de l'histoire que comme un orateur occupé du succès de ses harangues, et que Cassius a pillé les villes de l'Asie, sous prétexte du bien public, Brutus seul, vertueux, indépendant, désintéressé, a les yeux fixés sur le devoir et croit le remplir, lors même qu'il le viole. Son caractère est grand et vaut mieux que ses actions. Le poëte le grandit encore en lui sacrifiant César.

C'est là le seul reproche que mérite cette tragédie. Shakspeare s'écarte de la vérité historique quand il donne à l'assassin la supériorité sur la victime. Il ne peut le faire qu'en altérant la physionomie du dictateur. Aussi conçoit-il un César de convention, bien différent

de celui de Plutarque, un César arrogant dont le langage emphatique contraste avec la simplicité des *Commentaires* qu'a respectée l'écrivain grec. Il ne nous parle pas des hautes pensées qui occupent jusqu'à sa dernière heure le maître du monde; il ne nous dit pas que son génie prépare de nouvelles conquêtes au moment où le poignard des conspirateurs va le frapper. Surtout il ne met pas assez en lumière sa générosité, sa clémence et cette liberté d'une grande âme qui estime assez ses ennemis pour ne prendre aucune précaution contre eux.

On justifie mal cette conception de Shakspeare lorsqu'on prétend, comme l'ont fait quelques critiques, qu'ayant pris pour sujet la vie de Brutus et non celle de César, il a le droit de ne montrer que les côtés faibles de celui-ci, sa vanité, son ambition de régner et son insolence, afin de motiver la conduite des conjurés. Le parti pris de ne dire qu'une partie de la vérité n'excuse pas celui qui le prend. Rien n'obligeait le poëte à suivre le plan qu'il a adopté, et l'on ne met pas son œuvre à l'abri de toute objection en invoquant un choix qu'il a dépendu de lui de ne pas faire. En tout cas, il faut reconnaître qu'ici, contre son habitude, il a manqué d'impartialité. Je sais bien qu'il redevient impartial dans l'admirable discours qu'il fait prononcer par Antoine devant le peuple. Mais il ne suffit pas, pour être juste, de louer César mort; il ne suffit même pas de donner son nom à la pièce pour attester sa grandeur. Celle-ci eût dû paraître davantage dans le rôle de César vivant.

Il y avait une autre manière de comprendre le sujet. C'est celle à laquelle Voltaire s'est arrêté et qui donne encore de l'intérêt à la pièce, quelque inférieure qu'elle

soit, du reste, à celle de Shakspeare [1]. Quelle source de pathétique ne pouvait-on pas tirer du contraste que présentent, dans le récit de Plutarque, le calme, la sérénité du dictateur, la noblesse de ses derniers moments et l'impatience fiévreuse, les inquiétudes qu'éprouvent les conjurés avant de frapper leur victime, leur acharnement barbare quand ils la frappent, et leur impuissance après sa mort! Il résulte du rapprochement de ces deux tableaux une grande leçon morale. La victime paraît supérieure aux assassins. S'il y a quelque part de l'héroïsme, n'est-ce pas, comme l'a montré Voltaire, dans la magnanimité d'un homme qui, pouvant s'entourer d'une armée fidèle, pouvant se choisir une escorte parmi les vétérans qui ont combattu avec lui en Gaule, en Afrique et en Asie, n'a pas voulu attacher un seul garde à sa personne, pour ne pas disputer sa vie au poignard de ceux qui veulent la prendre; qui, malgré des avertissements réitérés, des présages de toute nature, les angoisses d'une femme et les conseils de ses amis, se rend seul au sénat le jour même où on l'engage à se défier des républicains, et ne fait réussir la conspiration que parce qu'il a le courage de ne pas la craindre? N'est-ce pas cette audace et ce mépris de la mort qu'il faut admirer plus que la fermeté de quelques fanatiques qui ont tous accepté de la main de César une vie qu'il pouvait leur ôter, des largesses et des charges publiques, qui profitent de sa confiance en eux pour le trahir, qui invoquent sa clémence habituelle pour avoir un prétexte de s'approcher de sa personne, et qui réunissent leurs efforts pour égorger là-

1. Je ne compare pas les deux pièces. Il n'y a rien à ajouter à la comparaison qu'en a faite M. Villemain, *Tableau de la littérature au dix-huitième siècle*, 9e leçon.

chement celui que les pirates et les ennemis de Rome ont respecté ?

Si Shakspeare s'est privé de l'élément pathétique que renfermait cette situation en prenant le parti de Brutus contre César, du moins il n'a dissimulé aucune des fautes des conjurés, et, toujours occupé de satisfaire à la loi morale, il les a punis de leur crime par les conséquences de leur crime. Il ne perd jamais de vue l'idée de la responsabilité qui s'attache aux actes de chacun, et il la suit à travers les discordes civiles de Rome, comme il l'a suivie en étudiant la guerre des deux Roses. Derrière chaque événement il montre la main de l'homme qui l'a provoqué et qui en portera la peine.

On peut dire que, pour chercher le point de départ moral et historique de sa pièce, il remonte jusqu'à la bataille de Pharsale. C'est la défaite de Pompée qui cause la mort de César, celle-ci entraîne le suicide de Brutus et de Cassius, qui à leur tour sont vengés par la guerre que se font Antoine et Octave. Il y a donc un lien étroit entre les deux tragédies de *Jules César* et d'*Antoine et Cléopâtre*. Dans la pensée de l'auteur aussi bien que dans l'ordre chronologique, l'une est la suite de l'autre.

III

ANTOINE ET CLÉOPATRE.

La tragédie de *Jules César* nous a déjà fait connaître Antoine. Nous l'y avons vu paraître comme le favori de César, puis comme son vengeur heureux et habile, ramenant le peuple par son éloquence, et enfin comme le

vainqueur de Brutus et de Cassius à la bataille de Philippes. C'est le temps de sa prospérité. Ses défauts sont déjà apparents, mais il les cache sous la gloire. On sait à Rome qu'il a commencé sa vie par le scandale. Tout jeune, il s'est livré à la débauche et il est parti pour l'armée, laissant derrière lui des dettes considérables. On l'a vu se livrer au plaisir avec fureur, prolonger ses repas bien avant dans la nuit et en sortir souvent la tête alourdie par le vin; on l'a vu réunir dans sa maison des comédiens, des bouffons et des courtisanes. Ses prodigalités insensées et son luxe l'obligent à piller les deniers publics; il est avide, il a sans cesse besoin d'argent, il accable d'impôts l'Italie et les provinces, il falsifie le testament de César, afin de se faire une plus large part dans sa succession, et il proscrit les citoyens riches pour s'emparer de leurs biens.

Mais certaines qualités le rendent populaire parmi les gens de guerre. Son extérieur martial et sa haute taille plaisent à l'armée. Il prétend descendre d'Hercule, et, pour justifier cette origine, il porte toujours à son côté une large épée qui ressemble à une massue. Il a l'humeur joviale et plaisante; quoique élevé à l'école des Grecs et nourri des plus pures traditions littéraires, il aime le langage du peuple, il s'entretient avec les soldats; simplement vêtu comme eux, il s'assied à leur table, il mange à côté d'eux, il rit de leurs grossières facéties et il y répond sur le même ton; il se moque de ceux qui sont ridicules et il permet à son tour qu'on le raille. Un jour de combat, il a des inspirations soudaines qui lui assurent la victoire. Seul, parmi les lieutenants de César, il devine, dans une circonstance critique, l'embarras de son général, et, à travers de terribles obstacles, il lui

amène des troupes fraîches. Depuis lors il devient le favori du chef. Celui-ci lui confie à Pharsale l'aile gauche de son armée, qui décide en grande partie du succès de la journée. Après la guerre d'Espagne, César le promène dans son char à travers l'Italie, comme pour l'associer à son triomphe.

Le souvenir de la faveur que lui accordait le dictateur et sa popularité sont assez puissants pour qu'il l'emporte à Rome sur les conjurés et qu'il les chasse de la ville dont il reste le maître. Le combat de Phillipes met le comble à sa gloire. Deux jours de suite, pendant qu'Octave, malade ou inquiet, s'est éloigné de son camp, qu'il a laissé envahir par Brutus, Antoine gagne la bataille. Il peut alors se considérer comme le plus grand général de l'empire. Brutus et Cassius ont péri; Lépide compte à peine; Octave, qui n'a pas encore commandé de sa personne, ne peut se comparer à lui. Ce fut précisément l'excès de cette gloire et la confiance absolue qu'elle lui donna en ses propres forces qui le perdirent. Débarrassé de la guerre civile, maître d'un tiers de l'empire, il ne songea plus qu'à jouir de la puissance et il s'endormit dans les voluptés de l'Orient.

C'est à ce moment de la vie d'Antoine que Shakspeare commence sa tragédie. Antoine a reçu à Tarse la visite de la reine d'Égypte, il a été subjugué par le charme de sa beauté et de son esprit, et il l'a suivie à Alexandrie. Là, ils mènent ensemble cette vie inimitable que raconte Plutarque. Des événements graves arrachent une première fois Antoine aux plaisirs de l'Égypte. La mort de Fulvie le ramène en Italie. Il revoit Octave et Lépide; il conclut avec eux et avec Sextus Pompée un nouveau traité. Les triumvirs expliquent et se pardonnent leurs

griefs réciproques. Pour cimenter cette alliance, Antoine épouse Octavie, sœur de César. Mais rien n'est plus fragile que les liens serrés par la politique. Cléopâtre attire Antoine comme un aimant irrésistible. La réconciliation des deux rivaux a lieu au second acte de la tragédie. Au troisième, nous les trouvons déjà brouillés.

Antoine, à qui le sort a attribué les provinces de l'Orient, se pénètre peu à peu de l'esprit qui y domine, esprit hostile à la domination romaine; il ne veut pas que son empire relève de celui d'Octave dont il est l'égal, et il se crée une capitale indépendante de Rome. Il réunit sous sa main des peuples que la république a vaincus, mais qui ne lui pardonnent pas sa victoire, et qui aspirent à s'en venger. Antoine se fait, presque malgré lui, par son séjour en Égypte, le représentant de ces colères et de ces espérances. La ville qu'il habite, Alexandrie, peut devenir la capitale d'un second empire. Aussi riche, aussi peuplée, elle a l'avantage d'être mieux située que Rome. Son port reçoit des bâtiments qui viennent de toutes les parties de la Méditerranée et qui y apportent les produits de l'Europe, de l'Asie et de l'Afrique. Antoine possède également les deux autres routes de terre du commerce de l'Orient, Palmyre et le Caucase. Il rassemble donc les éléments d'une puissance formidable. C'est à Alexandrie que se sont réfugiés les arts et les lettres de la Grèce. Une population de savants, d'écrivains et d'artistes lui donnent une splendeur qui éclipse celle de Rome. Aux yeux des Grecs, l'Italie paraissait encore barbare. Il semblait que l'Orient seul fût la patrie du beau. Les Romains eux-mêmes contribuaient à entretenir cette illusion en venant chercher dans les villes de la Grèce et de l'Asie les traces du passé, les souvenirs de la philo-

sophie et de l'éloquence anciennes, richesses qu'ils n'eussent pas trouvées dans leur patrie.

Au milieu de ce monde éloigné, ennemi de Rome, Antoine oublia la ville éternelle. Il se crut assez fort pour se séparer d'elle et pour constituer un empire oriental. Ce fut là, avec son fol amour, la cause de sa chute. Il eût dû se rappeler que Brutus et Cassius s'étaient perdus en s'appuyant sur l'Asie. L'Occident renfermait plus d'éléments de force et de vie que l'Égypte, la Syrie, la Palestine, l'Asie Mineure, la Grèce, cet héritage d'Alexandre. C'est de l'Occident que sortaient les plus braves soldats, les Italiens, les Gaulois et les Espagnols. Enfin, l'esprit romain n'était-il pas là représenté par le sénat, par le peuple et par l'armée, toujours confiant dans les destinées immortelles de Rome, qui devait conquérir le monde, sans jamais être conquise? Les Occidentaux sentaient leur supériorité sur les Asiatiques et sur les Africains. Aussi les citoyens romains ne purent-ils pardonner à Antoine ni sa longue résidence à Alexandrie, ni surtout les prétentions qu'il élevait en faveur de cette capitale. Lorsqu'il revint de la guerre des Parthes, après avoir livré dix-huit batailles, il alla triompher dans la ville des Ptolémées. Il enlevait ainsi à Rome l'orgueil et les profits du triomphe, pour flatter une cité rivale[1].

Dès lors, il fut facile à Octave d'envenimer les griefs des Romains contre lui et de le présenter comme l'ennemi de la république, qu'il méprisait si ouvertement. Chaque messager qui arrivait dans le Forum annonçait un nouvel outrage d'Antoine à la majesté romaine. Il

1. *Histoire de la république romaine*, par M. Michelet. — *Histoire des Romains*, par M. Duruy.

siégeait sur la place publique d'Alexandrie, en costume d'Osiris, à côté de Cléopâtre déguisée en Isis. Il prenait le titre de roi, si odieux à Rome, et il partageait l'Orient, comme une terre dont il aurait été l'unique possesseur, entre les enfants de la reine d'Égypte. Les artifices de Cléopâtre avaient éloigné de sa personne les vrais Romains, qui auraient pu l'avertir de ses fautes. Les ambassadeurs qu'on lui envoyait de Rome ne pouvaient pénétrer jusqu'à lui, et s'en retournaient convaincus qu'il méritait toutes les accusations dont il était l'objet. Sa conduite vis-à-vis de la vertueuse Octavie indignait tous les cœurs honnêtes. Il l'avait renvoyée en Italie, puis chassée honteusement de sa maison de Rome pour satisfaire la jalousie de Cléopâtre.

Ainsi Antoine multipliait les fautes, et, pendant ce temps, Octave ne perdait pas une occasion d'affermir son autorité et de se faire aimer de l'Occident. Entre deux hommes si différents et qui représentaient l'un et l'autre des principes ennemis, la guerre devait infailliblement éclater. Elle éclata, en effet, et ce fut la lutte de deux races.

L'armée d'Antoine se composait surtout d'Orientaux, de soldats levés dans ces provinces de l'Asie qui avaient été si facilement vaincues par le génie romain. Beaucoup de ses vétérans avaient péri dans la guerre des Parthes, et il avait fallu combler les vides par de nouvelles levées faites en Orient. Celle d'Octave, au contraire, ne se composait que de soldats d'élite, de légions italiennes, espagnoles et gauloises. Cependant le génie militaire d'Antoine aurait pu égaliser les forces si l'on avait combattu sur terre.

Mais Cléopâtre voulait une part dans la victoire, elle

amenait soixante vaisseaux et elle décida son amant à combattre sur mer, dans les conditions les plus défavorables, avec une flotte mal construite et mal équipée, avec des bâtiments trop lourds et avec des marins levés à la hâte parmi les ouvriers, les muletiers et les laboureurs du Péloponèse. Antoine ne pouvait prendre une résolution qui fût plus agréable à Octave. Celui-ci mettait au contraire en ligne des vaisseaux légers, habitués aux manœuvres les plus rapides, montés par des matelots qui venaient de soutenir une guerre maritime contre Sextus Pompée. Et cependant, malgré tant de chances contraires, Antoine n'eût peut-être pas été vaincu, à cause de l'ascendant qu'il conservait encore sur les soldats et de la direction qu'il pouvait leur imprimer un jour de bataille, s'il ne s'était pas abandonné lui-même. Lorsqu'il vit les 60 vaisseaux de Cléopâtre traverser la flotte ennemie et cingler vers le Péloponèse, il suivit la reine d'Égypte, avec une seule galère, cédant la victoire et l'empire du monde à son rival.

On est frappé, en lisant le récit de Plutarque, de l'influence que peut exercer la passion sur le génie de l'homme. Telle est aussi la pensée qui domine dans le drame de Shakspeare et la leçon que le poëte veut tirer des événements. L'histoire renferme un sens caché qu'il dégage. En déroulant devant nos yeux la vie du triumvir, en nous faisant assister aux luttes intérieures que se livrent dans son âme la passion et le devoir, en analysant jusque dans ses replis les plus profonds ce caractère si complexe, si capricieux, si naturellement porté aux grandes choses et si capable néanmoins de commettre des fautes, Shakspeare explique les faits par le jeu des sentiments.

Antoine avait des qualités héroïques. Il excite plus d'une fois notre admiration dans le cours de la pièce par la noblesse de son langage. Il aime et il sait entendre la vérité. Il permet à un envoyé de Rome de lui raconter ce que disent sur son compte les Romains, il méprise les flatteurs et il encourage la sincérité. « Celui qui vient me dire la vérité, s'écrie-t-il, la mort fût-elle au bout de son message, je l'écoute avec une attention bienveillante. » Le langage constamment ironique de Domitius Énobarbus lui plaît par sa franchise militaire. Lui-même est franc et ouvert. Il ne cherche pas à se donner l'apparence d'une vertu qu'il n'a pas. Rien n'est plus opposé à son caractère que l'hypocrisie. On pourrait lui reprocher au contraire de ne pas tenir assez de compte de l'opinion publique, de manquer d'habileté dans sa conduite et de ne pas jeter un voile sur des faiblesses qu'il serait facile de dissimuler. Sa loyauté éclate dans son entretien avec les deux triumvirs, Octave et Lépide, et avec Sextus Pompée. Il se justifie des accusations injustes qui pèsent sur lui, mais il avoue noblement qu'il a pu se tromper quelquefois et il en demande pardon à ses collègues. Il est faible, mais il est sincère.

Ce qui nous intéresse surtout à lui, ce qui nous le fait aimer, malgré ses vices, c'est une sensibilité virile, une tendresse généreuse pour ses amis, que ni la prospérité ni le malheur n'affaiblissent. Après la bataille d'Actium, malgré le chagrin et la honte qui l'accablent, il trouve encore la force de songer aux intérêts de ceux qui l'accompagnent. « J'ai un navire chargé d'or, je vous le donne, leur dit-il; partagez-le entre vous, fuyez et faites votre paix avec César. » La trahison d'Énobarbus n'excite en lui ni colère ni désir de vengeance; il en

gémit, parce qu'il perd un ami qu'il croyait fidèle, mais il n'oublie pas combien le traître lui a été cher, et il lui renvoie dans le camp de César tous ses trésors et tout son équipement militaire. Il arrache des larmes à tous les siens lorsque, la veille de sa mort, dans un dernier banquet, il les remercie de l'avoir servi jusqu'au bout avec tant de dévouement, et leur fait ses adieux.

Ce qui le tue, c'est la mort supposée de Cléopâtre. Dès lors tout est fini pour lui. « L'astre qui éclairait ma route s'est éteint, s'écrie-t-il; il ne me reste plus qu'à mourir. » Il ne délibère pas longtemps avec lui-même. Son parti est pris sur-le-champ. Et lorsqu'on l'apporte mourant dans le tombeau où s'est renfermée la reine d'Égypte, il ne lui adresse pas une parole de reproche, il ne se plaint pas qu'elle lui ait fait perdre tout le prix de sa vie, sa fortune, sa gloire et, par un dernier artifice, jusqu'à son existence. Il lui donne au contraire les conseils les plus affectueux et les plus désintéressés. Il l'engage à se réconcilier avec César, pour assurer sa vie. Il meurt avec courage, comme il convient à un soldat, mais avec l'émotion qui lui inspire le sort de celle qu'il a tant aimée.

Cette fin généreuse expie bien des faiblesses. N'est-on pas tenté aussi de juger avec indulgence le héros qui inspire un si vif attachement à tous ceux qui l'entourent et qui sait conserver jusqu'au bout des serviteurs fidèles? Qu'y a-t-il de plus touchant que l'histoire de ce jeune Éros qu'il charge de lui donner la mort et qui aime mieux se frapper lui-même que tuer son maître? L'Antoine de Shakspeare, comme celui de l'histoire, est sensible et bon; c'est par ce côté qu'il nous attendrit : mais est-ce là tout l'homme ou plutôt tout l'homme politique? Ne

faut-il demander au chef d'un empire qu'une générosité naturelle? Pourquoi les qualités d'Antoine aboutissent-elles à une fin si malheureuse? Shakspeare le montre clairement par le développement de sa tragédie. C'est que le triumvir n'est soutenu par aucune idée morale, c'est qu'il n'aspire ni à accomplir le bien en soi ni à faire le bonheur du peuple sur lequel il règne. Sa vie flotte au gré de ses passions; il n'a pas de règle fixe et il ne poursuit aucun but sur la terre. Brutus se trompait quand il croyait servir la cause de la liberté en tuant César; mais du moins il se proposait de remplir un devoir, et il essayait de conformer ses actions à un modèle idéal. Antoine ne s'élève point à des considérations si hautes; son âme paraît étrangère aux spéculations de la philosophie. C'est un homme de plaisir. Pourvu qu'il réunisse à sa table de joyeux compagnons, et qu'auprès d'une femme aimée on lui verse le vin parfumé de l'Asie, il est heureux; il ne rêve ni un bonheur plus grand ni une destinée plus noble.

Mais une telle vie porte avec elle sa punition. Au sein des voluptés, l'intelligence d'Antoine s'émousse et ses facultés s'affaiblissent. L'homme de guerre, le capitaine habile ne sait plus ordonner une armée; il devient incapable de prendre des dispositions stratégiques, et il ne conserve ni la fermeté, ni le sang-froid qu'exige le commandement. Que de fautes il commet à Actium et comme on voit bien que ces fautes résultent de la faiblesse d'une âme qui ne sait plus se diriger elle-même! Antoine, habitué à céder à tous les caprices de la passion, ne peut plus, lorsqu'arrive le moment du danger, ressaisir la direction de sa volonté. C'est ainsi que, sous l'influence d'un amour qui le domine et qui l'avilit, il oublie son

devoir le plus sacré, le devoir du général qui expose tant de vies pour sa propre cause, en prenant la fuite pour suivre Cléopâtre.

Comment ce Romain dégénéré, incapable de se gouverner lui-même, eût-il pu devenir le maître du monde? En quelles mains fût tombé l'empire? Octave seul était digne de ce rôle, non par ses vertus, mais par l'étendue de son intelligence. Du reste, quand il s'agit du bonheur des peuples, l'intelligence est aussi une vertu. Octave nous plaît peut-être moins qu'Antoine, il a des qualités moins aimables. Il ne se laisse point attendrir comme lui par les infortunes de ses amis, il ne se pique ni de sensibilité ni de générosité. Ce n'est pas non plus un homme d'action. Il ne joue pas dans les batailles un rôle brillant. A Philippes, il tremble; à Actium, il ne se montre nulle part, et on prétend qu'il reste caché au fond de sa galère. Il remporte des victoires par ses lieutenants. Il n'a rien de l'air belliqueux et martial d'Antoine, ni de cette éloquence entraînante qui remuait si vivement la foule. Petit, maigre et chétif, lorsqu'il doit parler aux soldats, il est obligé d'écrire ce qu'il veut leur dire. Il a la cruauté de la peur. Pendant les proscriptions, il était le seul des triumvirs qui ne pardonnât jamais. Après la bataille de Philippes, où il n'avait pas payé de sa personne, il fut impitoyable pour les vaincus.

Mais cet homme froid et débile reste habituellement maître de lui-même. Aucune passion n'obscurcit son esprit; l'amour ne trouble point sa raison; il n'aime ni le vin, ni la bonne chère, et il conserve dans une vie privée, simple et régulière, toute la plénitude de ses facultés. Il ne les dépense ni ne les disperse dans des voluptés enivrantes. Il consacre toute l'activité de son es-

prit à l'œuvre qu'il a entreprise, à l'organisation de l'empire, à l'établissement d'un pouvoir fort et pacifique. S'il manque peut-être de ce courage physique qui fait affronter la mort sur un champ de bataille, il a du moins une grande énergie de volonté. A travers tous les obstacles, il poursuit ses desseins avec une ténacité invincible. Rien ne l'arrête ni ne le détourne. Il a sur Antoine l'avantage de savoir ce qu'il veut et d'y songer sans cesse. Il n'obéit pas plus que son ennemi à un principe moral; il ne se soucie ni de la vertu ni du devoir. Tous les moyens lui sont bons pour arriver à son but; il emploie tour à tour la cruauté pendant les proscriptions, puis l'astuce, la perfidie, la flatterie, l'humilité à mesure que son influence grandit et qu'il veut tromper ses adversaires. Il compose son rôle avec un art infini; ses actions et ses démarches sont calculées pour produire l'effet qu'il désire; comme on l'accuse de l'avoir dit en mourant, il joue la comédie de la vie.

Comment Antoine si inconsidéré et si violent pouvait-il lutter avec un collègue si mesuré, si calme et si habile? Octave n'agit qu'à coup sûr, après avoir prévu les conséquences certaines des événements. Ce n'est point un caractère héroïque, mais c'est une intelligence vigoureuse. Il conçoit le projet hardi de réunir sous une même main les éléments divers et hostiles dont se compose l'empire romain, de mettre un terme aux guerres civiles et aux guerres étrangères, de donner la paix au monde, et il y réussit; car il ferme le temple de Janus. C'est là ce qui le rendit cher aux hommes de son temps, quoiqu'il n'eût aucune des qualités qui séduisent la foule. La science du gouvernement lui tint lieu de vertu, de courage, d'humanité. On l'honora comme un dieu et

on oublia le souvenir de ses crimes. Antoine, qui en avait moins commis, laissa une mémoire flétrie, parce qu'il n'avait attaché son nom à aucune œuvre durable. Octave au contraire fut appelé grand, parce qu'il avait voué sa vie à une grande pensée.

Toutes ces considérations historiques, qui sortent du texte de Plutarque, Shakspeare les voit et en nourrit son drame. Seulement il les ramène bien moins à l'unité qu'il ne le fait dans *Jules César* et dans *Coriolan*. Il semble emporté par le flot des événements qui se pressent, et, au milieu de ce conflit où le sort du monde se décide, il aperçoit trop de choses et trop de physionomies diverses pour concentrer, comme il le fait ailleurs, tout l'intérêt sur un seul personnage.

Le titre même de la pièce indique d'abord qu'il y en a au moins deux qui attirent au même degré son attention. Cléopâtre est [redacted], associée à Antoine, et l'on pourrait [redacted]t qu'un. Mais sa beauté enivrante, que le [redacted] avoir décrite dans plusieurs de ses sonnets, l'habileté avec laquelle elle ménage son empire, et en même temps la fureur passionnée avec laquelle elle s'attache à cet amour qui sera sans doute le dernier, puisqu'elle n'a plus le prestige de la jeunesse, la mettent vis-à-vis du triumvir sur le pied de la lutte, et, tout en confondant leurs destinées par le résultat, séparent son rôle de celui de son amant. Il n'y a plus ici deux cœurs touchés du même sentiment, comme ceux de Roméo et de Juliette. Il y a deux caractères aux prises, dont l'un domine toujours l'autre, et dont le plus faible, quoique vaincu, ne se livre point complétement, et conserve contre la nature qui essaye de l'absorber une défiance instinctive. Ce sont deux portraits

différents à tracer et non plus deux épreuves d'une même image, comme celles des amants de Vérone.

Octave est un troisième personnage que Shakspeare ne peut reléguer sur le second plan et auquel il faut bien qu'il accorde une importance presque égale à celle des deux autres. Sextus Pompée, de son côté, représente une puissance maritime et populaire qui balance celle des triumvirs.

L'histoire à laquelle le poëte a pris son sujet, et qui est celle du monde ancien, l'oblige donc à disperser l'intérêt sur plusieurs têtes. Aussi, nulle part dans le théâtre de Skakspeare, le tissu du drame n'est-il moins serré que dans *Antoine et Cléopâtre*. Les scènes succèdent aux scènes et les personnages aux personnages sans qu'il soit toujours possible de saisir le lien des idées. Les critiques allemands eux-mêmes ont renoncé en général à dé[redacted]tte pièce une unité de pensée qu'il serait [redacted]'y chercher.

Peut-être faut-il a[redacted] ce défaut non-seulement au sujet qui ne comportait guère l'unité, mais plus encore à une sorte de fatigue intellectuelle que semble avoir éprouvée le poëte vers la fin de sa carrière, de 1607 à 1610, et que nous avons déjà signalée en parlant de *Timon d'Athènes*.

Quoi qu'il en soit, même ici, Shakspeare ne néglige pas le point de vue moral auquel il ramène d'ordinaire ses conceptions. Ses trois pièces romaines se ressemblent par le caractère de moralité qu'il leur imprime. Il y met aux prises la passion et le devoir, mais afin de montrer que l'une est punie quand elle ne se subordonne pas à l'autre. Il peint, dans *Coriolan*, la lutte de l'orgueil et du patriotisme, lutte qui se termine par la

défaite méritée de l'orgueilleux. Dans *César*, il condamne Brutus, parce que Brutus, pour atteindre un but politique qui est noble, a négligé la notion plus haute de la justice et de l'humanité. Enfin, dans *Antoine et Cléopâtre*, il prouve par un grand exemple, qu'entre deux souverains, dont l'un dompte ses passions et dont l'autre en est l'esclave, le plus digne de régner est celui qui sait se dominer lui-même.

Le mérite moral de ces pièces est hors de doute [1]. Ce qui a été l'objet de plus de discussions, c'est leur mérite historique. Shakspeare a-t-il été fidèle à la couleur locale? A-t-il représenté les Romains tels qu'ils ont été, en leur laissant le costume et le langage de l'antiquité? Il aurait fallu pour cela qu'il fût beaucoup plus instruit qu'il ne l'était. On peut dire seulement qu'il a tiré un parti admirable du petit nombre de documents qu'il possédait, et qu'il a extrait de Plutarque assez de réflexions et de récits pour caractériser [illegible]maine, quoiqu'il ait mis en scène les personnages des *Vies des hommes illustres* plutôt que ceux de l'histoire. Mais il ne s'est pas borné à suivre un modèle antique. Il a regardé autour de lui, et il a cherché parmi ses contemporains ces traits éternels de la nature humaine qui doivent appartenir à toutes les époques et à tous les pays; pour mieux connaître le peuple de Rome, il a étudié le peuple de l'Angleterre. Il est arrivé ainsi à faire des portraits originaux, quelquefois inexacts peut-être, romains par

1. M. Taine a soutenu, avec beaucoup de talent et de verve, l'opinion que Shakspeare ne s'occupe jamais de la moralité de ses drames et qu'il n'y a chez lui qu'une faculté maîtresse, l'imagination, qui domine toutes ses conceptions. J'avoue que je suis d'un avis différent, et que plus je lis Shakspeare, plus j'admire tout ce qu'il a mis de raison et d'intentions morales dans son théâtre.

certains côtés, anglais par d'autres, d'une ressemblance douteuse, mais, en tous cas, doués de cette vie et de cette intelligence qui valent mieux que la reproduction matérielle d'une réalité évanouie. On n'est pas toujours sûr d'avoir des Romains devant soi quand on lit *Jules César* ou *Coriolan*, mais on est sûr d'avoir des hommes.

C'est en cela que Shakspeare s'est montré bien supérieur à Ben Jonson qui a fait, lui aussi, des pièces romaines et qui, avec sa puissante érudition, s'est attaché à ne pas placer dans la bouche de ses personnages une seule pensée qui ne fût tirée d'un auteur ancien. Qu'est-il résulté de cet effort de science ? Des œuvres composées, comme des mosaïques, de beaux fragments, mais froides, pédantesques et qui ne peuvent intéresser le public moderne, parce qu'il n'y trouve, au lieu de peintures vivantes qu'il va chercher au théâtre, qu'un pastiche décoloré du passé. Ben Jonson aurait voulu imiter si bien les pièces romaines qu'on pût croire que son *Catilina* et son *Séjan* avaient été écrits par un Romain de l'empire. C'eût été, en effet, un résultat très-désirable, s'il s'était adressé à des spectateurs du premier ou du second siècle de l'ère chrétienne. Mais ce n'était pas ce tour de force que lui demandait le public anglais, c'était l'expression de passions et de sentiments qui n'eussent point vieilli et qui fussent inspirés par l'étude du cœur humain, non par celle des textes classiques. Aussi les tragédies romaines de Ben Jonson ne sont-elles lues aujourd'hui qu'à titre de curiosités, tandis que celles de Shakspeare sont devenues populaires dans les deux mondes.

CHAPITRE SEPTIÈME

Drames romanesques. — *Mesure pour mesure.* — *Cymbeline.* — Des caractères de femmes dans les drames romanesques. — Isabelle et Imogène. — De la pastorale dans *Cymbeline.* — *Troïle et Cressida.* — Parodie des scènes héroïques de la guerre de Troie. — Shakspeare a-t-il voulu parodier Homère? — *Le Conte d'hiver.* — Drames fantastiques. — *Le Songe d'une Nuit d'été.* — *La Tempête.* — Testament dramatique de Shakspeare. — Ressemblance du caractère de Prospéro avec celui du poëte.

Outre ses comédies, ses drames historiques et ses tragédies, Shakspeare a composé six pièces qui ne peuvent être classées sous aucun de ces titres et pour lesquelles il faut inventer de nouvelles divisions de l'art dramatique, au risque de tomber dans le défaut dont il se moque lui-même, lorsqu'il énumère les nombreuses espèces de drames que les auteurs et les critiques raffinés distinguaient de son temps [1]. Nous ne pousserons pas cependant l'amour des nuances et des distinctions jusqu'à épuiser la liste que Polonius termine plaisamment par la pastorale tragi-comico-historique. Une classification plus simple nous suffira. Nous appellerons quatre de ces pièces drames romanesques, parce qu'elles tiennent du roman par la nature des sujets qui y sont traités, et les deux autres, drames fantastiques, parce que le fond en est purement merveilleux. Ce sont, d'une

1. *Hamlet*, act. II, sc. 2.

part, *Mesure pour mesure, Cymbeline, Troïle et Cressida* et *le Conte d'hiver*, et de l'autre, *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête*.

Sauf *le Songe d'une nuit d'été*, elles appartiennent à la troisième période et particulièrement aux dernières années de la vie du poëte, comme le font supposer certains indices, que les dates probables confirment. On reconnaît facilement qu'elles ont été écrites dans la maturité de l'âge à l'abondance des réflexions philosophiques qui y sont répandues, aux préoccupations sérieuses qui y dominent et à la grande place qu'y tient la morale, même aux dépens de l'art. De ces six pièces, il n'y en a qu'une qui soit de premier ordre, *la Tempête;* mais il y a dans toutes des traits originaux et de grandes pensées.

I

MESURE POUR MESURE.

Shakspeare a tiré *Mesure pour mesure* du *Promos et Cassandra* de Whetstone (1578), qui l'avait lui-même tiré d'une nouvelle italienne de Giraldi Cinthio. Le récit de Cinthio est tragique, comme certains contes de Boccace qui ressemblent au canevas d'un drame. Les nouvellistes italiens laissent à leurs narrations le caractère de la réalité; quelle qu'elle soit, horrible ou agréable, ils s'occupent simplement de la bien présenter, et, pourvu qu'elle leur fournisse l'occasion d'une peinture intéressante, ils ne cherchent ni à en diminuer l'horreur, ni à en augmenter le charme. Whetstone, qui voulait donner à sa pièce un dénoûment heureux, retrancha de la

nouvelle qu'il imitait tout ce qui contrariait son dessein.

Il raconte, comme Cinthio, que le gouverneur de Vienne, faisant revivre une loi sévère et depuis longtemps tombée en désuétude, avait condamné à mort un jeune homme de la ville pour avoir eu avec une femme un commerce illégitime. La sœur du condamné, personne d'une grande beauté et d'une grande vertu, alla se jeter aux genoux du gouverneur pour demander la grâce de son frère. Elle était si belle qu'elle attendrit ce farouche magistrat, qui lui promit d'accorder ce qu'elle demandait si elle se livrait à lui. Elle céda, par pitié pour son frère, à condition qu'il aurait la vie sauve et qu'elle deviendrait la femme du gouverneur. Mais celui-ci ne tint pas parole, il ne voulait pas se marier, et dans la crainte d'y être un jour forcé par le condamné, il lui fit trancher la tête. Le nouvelliste accepte cette mort comme un fait, ce qui ne l'empêche pas de terminer son conte par le mariage du meurtrier et de la sœur de la victime. Pour rendre ce mariage supportable et pour ne pas verser le sang, Whetstone sauve la vie du jeune homme par un stratagème romanesque. Shakspeare adopte ce changement et en fait d'autres encore, afin d'adoucir l'horreur de la situation et de relever les caractères dramatiques.

Il ne peut se résoudre ni à déshonorer la jeune fille, même par un sacrifice héroïque, ni à la marier ensuite avec le magistrat prévaricateur. Le respect sympathique qu'il professe pour les femmes en général lui fait chercher un moyen de préserver celle-ci de la honte et du malheur. Il n'y réussit que par une intrigue très-compliquée; mais il aime mieux surcharger sa pièce d'incidents

et même d'invraisemblances que de ravaler le rôle des personnages qu'il met en scène. En substituant à la sœur du condamné une personne que le gouverneur a aimée et doit épouser, il a le double avantage d'épargner un crime à celui-ci et de concevoir un noble caractère dont la pureté n'est pas souillée. Dans la pièce de Whetstone, l'intérêt ne s'attache à aucun personnage, ni au magistrat qui abuse de son pouvoir pour séduire une jeune fille, ni à la jeune fille qui accepte le marché qu'on lui propose, ni au jeune homme qui doit la vie au déshonneur de sa sœur. Il était difficile, pour le poëte qui acceptait un semblable sujet, d'en faire sortir un caractère héroïque. Shakspeare y a cependant trouvé un héros, et ce héros, c'est une femme.

Il lui a suffi, pour élever son Isabelle au-dessus des âmes vulgaires, de lui donner la force de résister à la tentation à laquelle elle est exposée. Sommée de choisir entre la honte et une cruelle douleur, elle choisit la douleur. Elle sort victorieuse de deux épreuves qui ébranleraient une vertu moins ferme. Son frère va mourir; elle sait que l'heure du supplice est fixée. On présente avec intention à son esprit cette image horrible, et on ajoute que, si elle veut, elle peut le sauver; qu'elle se livre au juge qui a le pouvoir de condamner ou d'absoudre, et le condamné vivra. Qui lui tient ce langage? Le juge lui-même, c'est-à-dire l'homme le plus estimé et le plus respecté de Vienne. L'émotion, la crainte de prendre sur soi la responsabilité de la mort d'un frère, l'étonnement et le doute que jette nécessairement dans l'âme une proposition criminelle, lorsqu'elle est faite par une personne qu'on croit depuis longtemps honnête, pourraient troubler le jugement de la jeune fille. Une

femme faible hésiterait peut-être, se demanderait si elle a le droit de refuser, si ce qu'exige un homme aussi vertueux qu'Angelo est bien un crime, et si, en tous cas, elle ne va pas commettre un crime plus grand en refusant de sauver le plus cher de ses parents. Isabelle n'éprouve aucune hésitation de ce genre; elle voit tout de suite et clairement quel est son devoir. Elle répond, avec la même énergie, d'abord à l'insinuation détournée d'Angelo, puis à la proposition directe qu'il ose lui adresser : « Je ferai pour mon frère, dit-elle, ce que je ferais pour moi-même. Or, si j'étais condamnée à subir la peine capitale, je porterais l'impression des coups de fouet comme des rubis au doigt, et, dépouillant mes vêtements, je me préparerais à reposer dans la mort comme dans un lit après lequel j'aurais longtemps soupiré, avant de livrer ma personne au déshonneur. Mieux vaut que le frère subisse une mort passagère, que si la sœur, pour le racheter, mourait éternellement [1] ! »

Cette épreuve, déjà si cruelle, n'est cependant pas la plus douloureuse qu'elle ait à subir. Il lui reste encore à affronter la présence de son frère, à l'entendre demander la vie qu'il dépend d'elle de sauver, et à le condamner volontairement à mort par un refus qui est le dernier effort de la vertu. La chasteté seule ne met pas l'âme à l'abri d'une tentation si forte qui se cache sous l'apparence de l'amour fraternel. Il faut pour y résister ce courage viril qui n'appartient qu'aux grands cœurs et qu'on appelle l'héroïsme.

L'entrevue du frère et de la sœur dans la prison, une des scènes les plus pathétiques du théâtre de Shakspeare,

1. *Measure for measure*, act. II, sc. 4.

nous montre que le poëte veut réserver à une femme, comme il l'a fait dans d'autres drames, le plus beau rôle de sa pièce. Claudio a peur de mourir, il représente à Isabelle combien la mort est affreuse, et la jeune fille, malgré sa douleur, repousse par vertu les supplications d'un frère qu'elle voudrait délivrer au prix de sa vie.

ISABELLE.

Cette nuit même, il faut que je fasse ce que j'ai horreur de dire ou autrement tu meurs demain.

CLAUDIO.

Tu ne le feras pas.

ISABELLE.

Oh! s'il ne fallait que ma vie, je la donnerais pour ta délivrance aussi facilement qu'une épingle.

CLAUDIO.

Merci, chère Isabelle.

ISABELLE.

Prépare-toi, Claudio, à mourir demain.

CLAUDIO.

Oui. Angelo (le juge) a donc en lui des passions qui le poussent à faire la figue à la loi, au moment où il voudrait la faire observer par force. Sûrement ce n'est pas un péché, ou c'est le moindre des sept péchés capitaux.

ISABELLE.

Lequel est le moindre?

CLAUDIO.

Si c'était une faute condamnable, lui qui est si sage, comment voudrait-il, pour la jouissance d'un moment, être damné pour toujours? O Isabelle!...

ISABELLE.

Que dit mon frère?

CLAUDIO.

La mort est une chose épouvantable.

ISABELLE.

Et la vie déshonorée en est une haïssable.

CLAUDIO.

Oui, mais mourir! Mourir et aller nous ne savons où! Être étendu dans une froide sépulture et y pourrir! Ce corps sensible, chaud et animé, transformé en argile pétrie! L'âme, autrefois éthérée, condamnée à se baigner dans des flots brûlants ou à résider dans des régions où une glace épaisse vous saisit et vous enchaîne! Être emprisonné dans les vents invisibles et emporté par leur souffle avec une violence irrésistible autour de ce monde suspendu dans l'espace, ou subir un sort pire que les plus malheureux de ceux qu'une idée extraordinaire et vague nous représente hurlant de douleur! Oh! c'est trop horrible! L'existence terrestre la plus pénible et la plus lourde que la vieillesse, la maladie, la misère et la prison puissent faire peser sur la nature humaine, est un paradis comparé à ce que nous craignons de la mort.

ISABELLE.

Hélas! hélas!

CLAUDIO.

Ma bonne sœur, laisse-moi vivre. Le péché que tu commettrais pour sauver la vie d'un frère, la nature l'absout si bien qu'il devient une vertu [1].

Isabelle résiste et s'emporte même avec violence contre la lâcheté de son frère. Le ton qu'elle prend en cette occasion et la rudesse ordinaire de son langage expliquent pourquoi, malgré ses grandes qualités, elle n'est pas devenue une héroïne populaire. Quoiqu'elle soit aussi vertueuse et aussi malheureuse qu'Imogène ou Desdémone, son nom n'éveille pas les mêmes idées poétiques que les leurs. Il lui manque la grâce, qui est la source de la perfection chez les femmes et sans laquelle leur vertu n'inspire qu'une admiration froide. Elle ne

1. *Measure for measure*, act. III, sc. 1.

nous touche pas, parce qu'elle-même ne paraît pas attendrie là où la situation comporte naturellement l'attendrissement. Il ne faut pas oublier que Shakspeare représente en elle une religieuse exaltée qui aspire à une pureté plus qu'humaine. Elle ne voit de la vie que le côté austère, et chaque fois que la pensée du devoir s'offre à son esprit, elle se raidit pour l'accomplir. Son caractère garde de cet effort une apparence de sécheresse qu'augmentent encore l'inexpérience du cloître et la soif des sacrifices que développe, dans la réclusion, l'habitude de méditer sur la vie éternelle. Cependant, cette vertu un peu farouche n'exclut pas la sensibilité. C'est en cela qu'elle l'emporte sur l'austérité impassible d'Angélo.

Shakspeare n'aime pas l'exagération de l'idée du devoir, et, s'il admire l'héroïsme chez une femme, parce qu'au fond de cet héroïsme se cache une souffrance noblement supportée, il condamne l'homme insensible qui, n'éprouvant lui-même aucune passion, ne comprend ni n'excuse les fautes que la passion fait commettre. Il traîne sur la scène, dans le rôle d'Angélo, un de ces sombres puritains que Ben Jonson a souvent attaqués et qui menaçaient déjà de dominer un jour la société anglaise. Leur caractère commun, c'est une dureté impitoyable, le mépris de toutes les faiblesses humaines et une confiance orgueilleuse dans leurs propres forces. On demande à Angélo la grâce de Claudio qu'il condamne à mort pour un crime pardonnable. « Songez, lui dit-on, que ce jeune homme avait un noble père. D'ailleurs, qui n'a failli une fois en sa vie? » « Non, répond le gouverneur, il doit mourir. » Cette réponse est celle d'un homme « qui a de la neige, au lieu de sang, dans les veines, » comme dit le bouffon Lucio.

Le poëte n'est pas fâché d'humilier cette froide vertu si sûre d'elle-même, et qui témoigne si peu d'indulgence pour les faiblesses humaines. Il la fait tomber, pour la punir, dans le crime dont elle a le plus horreur et qu'elle poursuit le plus sévèrement chez les autres. Angélo cède à la tentation de la chair, il aime Isabelle, et cette première faute en amène d'autres qui renversent l'échafaudage de son insolente sagesse. Il se vantait d'être un saint et il l'était en effet, si on peut l'être avec tant d'orgueil; maintenant il veut faire et il fait le mal; mais comme il a une réputation d'infaillibilité à conserver et qu'il sacrifie tout à l'estime du monde, il devient hypocrite. Ce nouveau trait complète sa ressemblance avec les puritains. Le puritain qui a fait à la sœur des propositions criminelles et qui croit qu'elle les a acceptées, ne peut pas laisser vivre le frère, dans la crainte que celui-ci ne le démasque et ne livre un saint au mépris public. Le libertinage le conduit donc à l'assassinat. Au fond de toutes les actions d'Angélo nous retrouvons l'orgueil et l'insensibilité de sa secte, qui empêchent la vertu de jeter de profondes racines dans son cœur et qui le livrent à toutes les suggestions mauvaises, lorsque l'idée du mal a pénétré en lui par une première brèche. S'il avait plus de modestie, il pourrait se repentir et puiser dans la prière la force de résister à la tentation. S'il était plus sensible, il n'aurait pas persisté, malgré les supplications d'un ami et d'une sœur, à exiger la mort de Claudio, et il ne le sacrifierait pas, en dernier lieu, au désir de sauver sa réputation. Pour avoir voulu être plus qu'un homme, l'orgueilleux tombe au-dessous de l'homme. « Qui veut faire l'ange fait la bête, » dit Pascal, dont la maxime pourrait servir d'épigraphe à la pièce de Shakspeare. Le

poëte tient surtout à montrer que la vertu véritable se compose de bonté et de douceur encore plus que de force. Son âme bienveillante et tolérante repousse les natures hautaines et dures. Il ne les croit pas capables d'accomplir le bien, parce qu'il sait que le bien s'accomplit par le dévouement et non par l'orgueil. Aussi arrache-t-il du piédestal que lui élève l'opinion le faux sage qui s'adore lui-même, et qui regarde en pitié les infirmités de l'espèce humaine.

Pour mieux expliquer encore sa pensée, il lui oppose l'honnête homme, tel qu'il le conçoit et qu'il l'aime, dans la personne du duc de Vienne. Ce prince, dont Shakspeare a développé les sentiments d'après des vues personnelles, sans rien emprunter à Whetstone, prend plus d'une fois la parole au nom du poëte et exprime en général le jugement que celui-ci porte sur les actions humaines.

La simplicité, l'amour de la vérité, la bonté et l'indulgence forment le fond de son caractère. Le pouvoir ne le rend ni superbe ni sec comme Angélo. Il en évite les marques extérieures d'où les âmes vulgaires tirent leur principale satisfaction. L'éclat et la pompe des cérémonies officielles le fatiguent, sans lui procurer aucune jouissance. « J'aime le peuple, dit-il quelque part, mais je n'aime pas à me donner en spectacle à ses yeux. Je ne goûte que médiocrement le bruit de ses applaudissements et la véhémence de ses vivat, et je ne crois pas qu'aucun homme sensé doive s'y plaire[1]. » N'est-ce pas là une maxime digne du prince Henri, un des héros préférés de Shakspeare?

Seulement, le duc de Vienne incline vers la faiblesse,

1. *Measure for measure*, act. I, sc. 1.

à force de bonté. Il gouverne un pays où les mœurs se relâchent, peut-être parce qu'il ne veut pas se servir des moyens de punir que lui donne la loi, qu'il trouve trop sévère, et quand il juge qu'il serait temps d'arrêter le cours du mal, il ne se sent pas le courage de le faire lui-même et il en charge Angélo, auquel il confie son pouvoir. Le poëte n'explique pas clairement sa conduite dans cette circonstance. Il faut que nous devinions quels sont les motifs qui le font agir. La crainte de punir n'est pas le seul. Il s'y joint le désir de faire secrètement une expérience, de savoir si décidément un pouvoir inflexible vaut mieux qu'un pouvoir modéré, et si l'on obtient plus de résultats par l'extrême rigueur que par l'indulgence. En choisissant Angélo pour son remplaçant, il sait qu'il arme un bras de fer, il se cache pour ne pas le gêner par sa présence, pour lui laisser toute sa liberté d'action; mais il ne disparaît pas de la scène, comme le ferait un indifférent, il attend et il observe, prêt au besoin à intervenir si les actes de son lieutenant l'exigent. Il abdique donc en apparence, mais en réalité il garde entre ses mains l'autorité et c'est lui qui, sous un déguisement, l'exerce encore.

Angélo condamne à mort Claudio, le duc laisse faire, mais il se réserve de juger en dernier ressort, après avoir visité le condamné et sa complice. Il les interroge, il leur fait subir un examen de conscience, il ne leur donne aucun espoir, il leur parle avec un accent religieux et sévère, afin de faire entrer le repentir dans leurs âmes, et cependant l'on soupçonne déjà qu'il est touché et qu'il se contentera, pour un crime qui peut s'expier, d'une punition morale. « Vous repentez-vous? dit-il à Juliette. — Oui, répond-elle. — Vous avez raison, ma fille. Mais

craignez de ne vous repentir que d'une chose, c'est que le péché vous ait conduite à cette ignominie. Or c'est là une douleur qui a pour objet nous-mêmes et non le ciel, et qui montre que nous ménageons le ciel, non parce que nous l'aimons, mais parce que nous le craignons. » En même temps, il familiarise Claudio avec l'idée de la mort. Il apprend ensuite, par l'entrevue du frère et de la sœur, à laquelle il assiste sans être vu, l'abus que le rigide Angélo fait du pouvoir. Il pourrait se montrer alors et écraser les coupables. Mais il désire prolonger l'expérience, savoir jusqu'où ira la perversité du faux homme de bien et tirer de l'observation des caractères des conclusions morales et pratiques. Il envoie au rendez-vous que le gouverneur a demandé à Isabelle, non pas celle-ci, mais une jeune fille qu'Angélo a autrefois aimée et abandonnée. Il prépare ainsi à l'indigne ministre un châtiment doux, mais qui atteint son orgueil.

La situation se complique quand le prince, qui attend la grâce de Claudio, sait qu'elle n'est point accordée et qu'au contraire le séducteur presse l'exécution du frère d'Isabelle, afin de faire disparaître un témoin et peut-être un futur vengeur de son crime. Heureusement quelques-uns de ces incidents romanesques, qui sont toujours à la disposition du poëte, tranchent la difficulté. Angélo demande la tête de Claudio. Il faut lui envoyer celle d'un autre. Mais comment et où la trouvera-t-on? Le prince est si bon qu'il ne veut pas faire tomber celle d'un criminel endurci et depuis longtemps condamné à mort, parce qu'après l'avoir visité, il ne le trouve pas en état de grâce. Il ne sortirait pas d'embarras, si l'imagination de Shakspeare ne faisait mourir dans la prison un pirate du même âge et de la même taille que Claudio.

On ne peut reprocher à ce duc que de trop aimer à jouer la comédie. C'est la marque d'un caractère gai et aimable, et elle complète la ressemblance de sa physionomie avec celle de Shakspeare; mais il en résulte un cinquième acte confus et tout à fait romanesque. On croit qu'instruit de la situation le prince va paraître tout à coup comme le *deus ex machina*, et faire justice à chacun. Mais il se donne le plaisir de rester déguisé jusqu'au bout et de ne rien révéler, afin de jouir de la confusion d'Angélo et de l'accabler sous le poids des surprises successives qu'il lui ménage. C'est d'abord Marianne qu'il lui présente comme sa femme, au lieu d'Isabelle, puis c'est lui-même qui se découvre; et enfin c'est Claudio qu'on croyait mort et qui reparaît devant son meurtrier.

La pièce se termine par un acte de clémence conforme à la conduite du duc et d'accord avec l'idée que le poëte se fait de la justice. Aux yeux d'un juge sévère, Angélo mérite la mort, pour avoir voulu séduire la sœur et tuer le frère; car, s'il n'a commis aucun de ces deux crimes, il avait l'intention de les commettre, il n'en a été empêché que par des circonstances indépendantes de sa volonté, et la loi punit l'intention comme le fait. Mais si l'on pesait tous les hommes dans les balances d'une justice impitoyable, qui serait trouvé innocent? Là où le puritain ne pardonne pas, le chrétien humble et convaincu de son néant pardonne. Comme l'a dit Isabelle : « Que deviendriez-vous, si le juge suprême vous jugeait selon vos mérites? Oh! pensez à cela, vous vous sentirez un homme nouveau, et la miséricorde parlera par votre bouche [1]. » La conclusion de *Mesure*

1. *Measure for measure*, act. II, sc. 2.

pour mesure rappelle donc celle du *Marchand de Venise;* elle démontre la supériorité de la clémence sur la rigueur. Isabelle le dit presque dans les mêmes termes que Portia : « Croyez-moi, la splendeur qui entoure les grands, la couronne du monarque, le glaive de la justice, le bâton du maréchal, la toge du magistrat, rien de tout cela ne leur sied aussi bien que la clémence [1]. »

Cette noble pensée, et beaucoup d'autres encore qu'on pourrait recueillir dans la pièce qui nous occupe, viennent du cœur de Shakspeare. Lorsqu'il fait parler ainsi ses personnages, je n'hésite pas à le reconnaître sous le costume qu'il emprunte, je le vois derrière eux, et je le remercie de la sympathie qu'il témoigne par leur bouche pour la faiblesse et pour les misères de l'humanité. On a dit que le caractère du duc était un portrait de celui de Jacques Ier. Je ne serais pas étonné, en effet, que Shakspeare eût songé à lui en mettant sur la scène un prince qui a le goût de la retraite et des habitudes mystérieuses, comme il a songé aux puritains, ses ennemis, quand il a conçu le rôle d'Angélo. La supériorité que le poëte accorde au duc sur un sectaire serait une flatterie permise à l'adresse d'un souverain qui n'aimait pas les fanatiques et qui, au fond, valait mieux qu'eux. Les dates, d'ailleurs, ne contredisent pas cette opinion, car on croit que la pièce fut écrite en 1603, l'année même de l'avénement de Jacques Ier, et jouée pour la première fois en 1604. Mais si Shakspeare esquisse en passant la physionomie du nouveau roi, il s'élève bientôt au-dessus d'une ressemblance fortuite, pour saisir les traits d'une

1. *Measure for measure*, act. II, sc. 2.

figure plus noble et plus belle qu'on ne peut comparer qu'à sa propre image.

C'est l'élévation morale des sentiments et l'abondance des idées philosophiques qui font la véritable beauté de *Mesure pour mesure*. L'intrigue en est embarrassée, compliquée et invraisemblable. Elle renferme en outre un élément comique qui trouble la marche de l'action, qui excite le dégoût sans faire rire, et qui semble, comme certaines bouffonneries de Molière, un sacrifice que fait le poëte à la sottise du parterre. Rien de plus insipide que les plaisanteries du bouffon Lucio, ni de plus étrange que la patience avec laquelle le duc les écoute. Aussi ne réussit-elle pas à la représentation, même en Allemagne, où le public est patient, peu difficile et plein d'admiration pour Shakspeare. Il faut la lire plutôt que la voir jouer. Elle ressemble plus, en effet, à un roman qu'à un drame. Walter Scott, qui connaissait si bien le théâtre du seizième siècle, se rappelait sans doute la situation la plus pathétique de cette pièce, lorsqu'il écrivit *la prison d'Édimbourg*. Il place sa Jeanie Deans, comme Shakspeare avait déjà placé Isabelle, dans l'alternative de commettre un péché mortel, ou de laisser mourir une sœur tendrement aimée. L'idée première de son œuvre et la leçon morale qui en sort, avec d'admirables développements, c'est aussi le triomphe de la vertu sur les mouvements même les plus naturels et les meilleurs de la sensibilité, c'est-à-dire la victoire la plus difficile que la volonté puisse remporter, car elle est entraînée au mal par un bon sentiment. Je retrouve aussi dans une nouvelle du même romancier qui fait partie des *Chroniques de la Canongate*, dans *la Fille du chirurgien*, une réminiscence du dénoûment extraordinaire de *Mesure*

pour mesure. Hyder-Ali y joue le même rôle que le duc, surveille les affaires de son empire sous le déguisement d'un fakir, et apparaît à la dernière heure, comme le *deus ex machina*, pour rendre justice à chacun.

II

CYMBELINE.

Cymbeline est une des pièces les plus extraordinaires de Shakspeare, et par conséquent une de celles qui ont le plus divisé les critiques. On l'admire aujourd'hui d'autant plus qu'on l'admirait moins au dix-huitième siècle. Pour répondre à Johnson, qui n'y voyait qu'un tissu d'absurdités, M. Gervinus la place au même rang que les meilleures œuvres du poëte. Cette différence d'opinion ne peut venir que d'un mélange de beautés et de défauts qu'on aperçoit plus ou moins, suivant le temps où l'on vit et le point de vue où l'on se place. Une œuvre parfaite ne provoque pas des jugements si contradictoires. *Cymbeline*, en effet, se compose d'une action très-défectueuse et de scènes admirables.

Si l'on ne tient compte que de l'action, on comprend la sévérité de Johnson; car on y trouve accumulés les éléments les plus disparates : des Bretons contemporains des premiers Césars, des Italiens du moyen âge, des gens de cour et des hommes élevés au milieu des bois, des bouffons et des dieux. Trois intrigues, l'une tirée de la Chronique d'Holinshed, l'autre d'un conte de Boccace et la dernière, inventée par Shakspeare, s'y croisent et s'y

enchevêtrent de telle façon qu'elles ne peuvent se débrouiller au dénoûment que par une série de déguisements et de reconnaissances invraisemblables.

Si, au contraire, on n'étudie que les caractères et les sentiments, on se laisse charmer par la vertu et le courage d'Imogène, par la sensibilité lyrique de Guidérius et d'Arviragus, on oublie à quel prix ces beautés sont achetées et l'on donne raison à M. Gervinus. La vérité est entre les deux extrêmes, comme l'a compris le dernier des critiques allemands qui se soient occupés de Shakspeare, M. Kreyssig[1]. Sans doute il vaut bien mieux insister sur les bonnes que sur les mauvaises conceptions du poëte, et l'admiration doit entrer à plus forte dose que le blâme dans le jugement définitif qu'on porte de son œuvre. Il suffit d'un beau caractère pour faire vivre un drame, même imparfait, tandis que l'absence de défauts ne le tirera jamais de l'oubli. Mais c'est fermer les yeux à l'évidence que de ne pas reconnaître combien une intrigue mal conduite et surchargée d'incidents inexplicables nuit à l'effet général d'une pièce. Pourquoi *Cymbeline*, qui plaît tant aux connaisseurs, n'est-il pas un drame populaire? Pourquoi ne s'adresse-t-il pas à ce public de toutes les classes qui comprend *Macbeth et Othello?* C'est que la bizarrerie de l'action en rend la représentation pénible. En Allemagne même, où les œuvres de Shakspeare figurent sur tant de scènes et où on les accueille avec plus d'enthousiasme que des productions nationales, on n'a joué *Cymbeline* que dans trois grandes villes, à Berlin, à Vienne et à Munich, et toujours sans succès. A la dernière reprise qu'on en fit à

1. Kreyssig, *Vorlesungen ueber Shakspeare*, tome III, page 415.

Berlin en 1851, la salle resta généralement froide, malgré l'intérêt qu'excitaient les beaux passages. L'esprit ne sait où se prendre au milieu de cette succession rapide de tableaux divers qui fait changer, cinq ou six fois dans le même acte, le lieu de la scène et les personnages. En supposant même que les rôles principaux de Posthumus et d'Imogène soient remplis par d'excellents acteurs, ils ne paraissent pas assez souvent et ils sont entourés d'un trop grand nombre de figures secondaires pour que leur talent seul soutienne l'intérêt dans toutes les parties de la pièce. Ils n'empêcheront pas que l'action ne s'engage maladroitement par la conversation de deux personnages qui y sont étrangers ; que l'histoire de Bellarius ne paraisse incroyable et qu'il n'en fasse confidence au public sans nécessité ; que Cloten ne parle tantôt comme un sot et tantôt comme un homme de cœur, et enfin que Jachimo ne témoigne un repentir plus utile au dénoûment que conforme à son caractère. Il n'en reste pas moins deux sujets distincts, pour ne pas dire trois, qui ne se rattachent l'un à l'autre que par des liens factices, l'histoire des amours traversées d'Imogène et de Posthumus et la lutte des Romains contre les Bretons. Ici l'action tourne simplement à la tragédie, là elle prend le ton lyrique de l'élégie, ou bien encore le souffle puissant de l'épopée l'enlève au-dessus de la sphère habituelle du drame. Variété admirable, j'en conviens, source abondante d'effets poétiques, mais aux dépens et en dehors des lois les plus élémentaires de l'art dramatique !

Pour mieux admirer *Cymbeline*, disons que c'est un poëme « à cent actes divers, » comme parle la Fontaine, et faisons bon marché du drame. Le génie de Shakspeare,

qui y éclate dans de nombreux passages, se révèle surtout par la conception du caractère d'Imogène. Elle seule donne de l'unité à l'œuvre par l'unité de ses sentiments. Au milieu d'une intrigue embarrassée qui l'enlace de ses replis, dès qu'elle paraît la lumière se fait. Elle porte partout l'éclat pur et le rayonnement d'une belle âme. Complots, trahisons, malheurs, elle traverse toutes les épreuves de la vie, sans y laisser un lambeau de sa vertu. Cette vertu ne se compose pas seulement de l'attachement au devoir qui est le premier mérite d'une femme; elle comprend le courage, l'esprit, la sensibilité qui l'achèvent et qui y impriment le sceau de la perfection idéale.

Il existait déjà une Imogène avant Shakspeare; elle s'appelait madame Genèvre et elle remplissait de ses aventures la neuvième nouvelle de la seconde journée du *Décaméron* de Boccace. Mais rien ne montre mieux la profondeur avec laquelle le poëte anglais étudie la nature humaine que la transformation que subit ce caractère en passant du conte dans le drame. Le conteur italien ne nous décrit que le rôle extérieur de son héroïne, les événements qui lui arrivent, l'ordre que donne son mari de la tuer, sa fuite, son heureuse fortune à Alexandrie et le stratagème par lequel elle retrouve son époux et punit un calomniateur; il la fait agir plutôt que parler et sentir; lorsque par hasard il lui attribue des sentiments, ce sont ceux de tout son sexe. Elle a peur de mourir et elle désire se venger : deux faiblesses auxquelles échappe l'héroïne de Shakspeare. Aucune des actions de madame Genèvre ne révèle un grand caractère. Elle n'a point eu d'obstacles à vaincre pour épouser Bernard (Posthumus), elle ne l'a pas choisi volontairement

entre tous, à cause de son mérite et malgré la volonté paternelle, elle n'est point tentée par Ambroise, le Jachimo de Boccace qui n'ose même pas l'aborder, elle ne souffre ni la fatigue, ni la faim pour celui qu'elle aime, et elle n'a de combat à livrer, pour défendre son amour, ni contre une belle-mère artificieuse, ni contre un prince puissant et méchant.

Shakspeare, au contraire, multiplie les difficultés sous les pas d'Imogène, afin de rehausser sa vertu. Son premier acte de courage a été son mariage. La reine, sa marâtre, voulait lui faire épouser Cloten, son fils du premier lit, personnage ridicule et brutal, et le roi Cymbeline appuyait le désir de sa femme par laquelle il était dominé. Au lieu de consentir à une union qui l'aurait rendue certainement malheureuse, Imogène fait son choix, elle se marie secrètement avec un simple chevalier, élevé dans le palais de son père, dépourvu de fortune, mais issu d'une famille glorieuse et doué lui-même des plus brillantes qualités. Elle a reconnu en lui une âme noble et un grand courage, des sentiments dignes de ceux qu'elle éprouve, et c'est pour cela qu'elle l'a élevé jusqu'à elle. L'opinion publique approuve sa conduite. Posthumus inspire une admiration générale et le portrait que trace de lui un Breton, dans la première scène de la pièce, le représente comme le type accompli du chevalier. « Je ne crois pas, dit-il, qu'on trouve nulle part une aussi belle âme réunie à tant de beauté extérieure. » Il y a bien là un léger anachronisme; car ce gentilhomme qu'on prendrait pour un Lancelot vivait au premier siècle de l'ère chrétienne, parmi les populations sauvages de la Grande-Bretagne. Mais, en lisant Shakspeare, il ne faut point y regarder de si près. Il mêle constam-

ment dans ses drames l'antiquité et la chevalerie. Nous ne lui reprocherons pas non plus de mettre au service d'un des premiers Césars un Italien du seizième siècle, Jachimo, diminutif d'Iago, qui a dû étudier la politique à Florence ou auprès de César Borgia, avant de commander une aile de l'armée romaine dans la guerre des Romains contre les Bretons. Nous avons renoncé à chercher ici la vraisemblance historique. Ce qui nous intéresse, ce sont les caractères.

Or Posthumus, à quelque temps qu'il appartienne, est un homme vraiment noble, digne d'être aimé par une femme accomplie. Seulement l'amour amène de cruelles épreuves, surtout quand il entre en lutte avec les droits de la famille. Cette vérité, que Shakspeare a mise en lumière plus d'une fois, reparaît ici avec une nouvelle évidence. En effet, Imogène se condamne à souffrir le jour où elle épouse Posthumus. Son malheur ne sera que temporaire et n'ira pas jusqu'à la mort, comme celui de Juliette ou de Desdémone, parce qu'elle n'a pas cédé uniquement à la passion, parce que son choix a été raisonnable et qu'après tout elle n'a fait qu'user du droit de défense personnelle, lorsqu'elle s'est mariée pour se soustraire aux obsessions de la reine et de Cloten. Néanmoins, en vertu de la morale poétique de Shakspeare, elle doit expier par quelques souffrances sa résistance, même juste, à la volonté paternelle, et porter la responsabilité de l'acte qu'elle a librement accompli.

Posthumus, son complice, tombe nécessairement sous le coup de la même loi. Leurs épreuves communes commencent par la séparation. C'est ici que la tragédie s'engage et que leurs caractères se dessinent. L'opinion que nous nous ferons de leur mérite va dépendre de la cons-

tance avec laquelle ils supporteront leurs maux. La femme nous touche ici plus que l'homme. Elle reste seule aux prises avec ses ennemis; d'ailleurs, elle aura bientôt des motifs de chagrins particuliers. Ne nous occupons donc que d'Imogène.

La première qualité qui se révèle en elle, c'est une sensibilité profonde. Ses adieux à son mari partent du cœur; on y reconnaît l'accent vrai de l'amour et de la douleur. Elle ne peut l'accompagner au port où il s'embarque, mais elle charge Pisanio, son serviteur, de rester auprès de lui jusqu'à son départ. Elle l'interroge avidement quand il revient, et, grâce à la familiarité que les dramaturges anglais mettent dans le dialogue, elle laisse voir par ses questions et par ses épanchements le fond de son âme. Elle ne fait pas le triage de ses pensées, comme une héroïne française qui songe toujours aux susceptibilités du public. Elle dit tout, comme si elle se parlait à elle-même; elle entre dans le détail de ses sentiments, et c'est précisément par les détails qu'une telle situation nous intéresse. « Lorsque j'ai pris congé de lui, j'avais encore beaucoup de jolies choses à lui conter. Avant que j'aie pu lui dire comment je penserais à lui, à certaines heures, comment j'aurais telles et telles pensées; avant que je lui aie fait jurer que les dames d'Italie ne lui feraient pas trahir mes intérêts et son honneur, ou que je lui aie recommandé à six heures du matin, à midi, à minuit d'unir ses prières aux miennes, car alors je suis dans le ciel pour lui; avant que j'aie pu lui donner le baiser du départ entre deux paroles tendres, arrive mon père, qui, comme le souffle tyrannique du nord, arrache tous nos boutons en germe[1]. « Puis, après cette pre-

1. *Cymbeline*, act. 1, sc. 4.

mière explosion de la douleur conjugale, elle sent les pointes de la persécution quotidienne que la reine exerce contre elle. Elle-même résume la situation quand elle nous dit : « Un père cruel, une belle-mère perfide, un sot aspirant à la main d'une femme mariée dont l'époux est proscrit ! ! » Voilà, en effet, trois ennemis qu'elle ne peut désarmer et auxquels elle n'oppose que la résolution inébranlable de rester fidèle à Posthumus.

Cette fidélité à la foi jurée fait le fond de son caractère. Aucune séduction ne l'entamera et aucun malheur ne la fera fléchir. La scène de la tentation ne l'ébranle pas plus que ne l'ébranlera plus tard l'injustice de son mari. Jachimo parle cependant avec un art consommé ; il commence, comme Jago, par des insinuations perfides, avant de démasquer ses batteries ; il sous-entend ses calomnies et ses prétentions, avant de les expliquer franchement, et il ne hasarde sa déclaration qu'après avoir sondé le terrain sur lequel il s'avance. Mais son habileté échoue contre une vertu solide qui ne se doute pas d'abord qu'elle est attaquée et qui, une fois qu'elle sent qu'elle l'est, se défend noblement.

On admire beaucoup, et avec raison, le monologue de Jachimo lorsqu'il sort de son coffre, pendant la nuit et qu'il contemple Imogène endormie. C'est là un de ces élans lyriques si fréquents dans le théâtre de Shakspeare, où chaque fois que l'écrivain rencontre une situation poétique, il la traite en poëte, avec une imagination vive et libre qui élargit sans cesse, pour s'y déployer plus à l'aise, le cadre du drame. Ce morceau très-court pourrait se détacher de la pièce. On le prendrait pour un fragment d'un hymne à la beauté.

1. *Cymbeline*, act. I, sc. 7.

« Le grillon chante et les sens de l'homme excédé par la fatigue recouvrent des forces par le repos. C'est à cette heure que Tarquin posa doucement son pied sur le parquet, avant d'éveiller la chaste épouse qu'il viola. « Cythérée, que tu es belle, ainsi couchée! Lis plein de fraîcheur et plus blanc que ton linge! Ah! si je pouvais la toucher! Rien qu'un baiser, un seul! Lèvres vermeilles et incomparables, que les vôtres doivent être doux! — C'est son haleine qui parfume ainsi la chambre. La flamme de ce flambeau [1] se penche vers elle et voudrait pénétrer sous ses paupières pour voir les astres qu'elles recouvrent, ces astres maintenant cachés comme sous un rideau, blancs et azurés, bordés d'un bleu qui a la teinte même du ciel [2]? »

L'adresse de Jachimo qui n'a point réussi auprès d'Imogène réussit mieux auprès de Posthumus. Celui-ci se croit trahi, et, après avoir lancé une malédiction générale contre les femmes; il écrit à Pisanio de tuer la sienne, et lui adresse à elle-même une lettre mensongère qui l'attire à Milford où elle doit trouver la mort. Imogène accueille ce message avec l'ardeur d'une âme tendre qui a déjà beaucoup souffert de l'absence, et qui embrasse avidement l'espérance de se rapprocher de celui qu'elle aime. Son mari a débarqué sur le sol de la Grande-Bretagne, elle veut le voir, partir à l'instant et franchir sans se reposer l'espace qui les sépare. « Oh! que n'ai-je des chevaux ailés! s'écrie-t-elle. Entends-tu, Pisanio? Il est au havre de Milford. Lis et dis-moi quelle est la distance d'ici là. Si, pour une affaire de peu d'importance, on met une semaine pour la par-

1. Imogène s'est endormie avec un flambeau à côté d'elle.
2. *Cymbeline*, act. II, sc. 2.

courir, ne pourrai-je, moi, y voler en un jour? » Et comme son fidèle serviteur l'engage à réfléchir : « Pisanio, lui répond-elle, je ne regarde ni à droite ni à gauche. Je vais uniquement devant moi. Tout le reste pour moi est couvert d'un épais brouillard[1]. » C'est ici la passion qui parle, comme lorsque Juliette attend, avec une impatience fébrile, le retour de son mari, mais la passion permise, légitime, celle qui, après s'être imposé le sacrifice d'une séparation, croit avoir le droit d'en être payée. Imogène a été si malheureuse, si persécutée loin de Posthumus, qu'elle court chercher un refuge dans les bras de son défenseur naturel.

Néanmoins son épreuve n'est point encore achevée. Le bonheur dans l'amour ne s'obtient pas si facilement. Elle touche même, sans s'en douter, à la crise la plus cruelle de sa destinée. Le poëte exagère à dessein ses espérances et ses désirs pour rendre sa déception plus douloureuse. Elle se berce de rêves charmants, lorsque tout à coup la réalité lui apparaît sous une forme terrible. C'est là un de ces contrastes éminemment dramatiques qui ébranlent une âme, et qui, par l'effet qu'ils produisent sur elle, doivent à coup sûr émouvoir les spectateurs. Au lieu de trouver son mari à Milford, Imogène y trouve une lettre par laquelle Posthumus ordonne à Pisanio de la tuer, parce qu'elle a violé la foi conjugale. La secousse est si forte qu'elle reste d'abord anéantie. Puis elle revient à elle peu à peu, et elle songe avec horreur qu'on l'accuse d'infidélité. « Moi, adultère! Qu'est-ce qu'être adultère? Est-ce se coucher pour veiller et penser à lui? Pleurer des heures entières? Et si

1. *Cymbeline*, act. III, sc. 2.

la nature succombe au sommeil, l'interrompre par un rêve effrayant dont il est l'objet et pousser un cri en se réveillant? Est-ce là être adultère? Est-ce là?.... Moi, adultère! J'en appelle à ta conscience, Jachimo, tu l'as accusé d'infidélité; alors je t'ai regardé comme un scélérat[1] » Voilà le cri de l'innocence indignée.

Mais il n'entre dans cette expression d'une douleur profonde aucun désir d'attendrir celui qui est chargé de la tuer. L'héroïne de Boccace demande la vie au serviteur de son mari. Imogène, au contraire, demande la mort comme une grâce. Ce trait seul marque la différence des deux caractères et la supériorité de l'amour, tel que le comprennent les poëtes du Nord, sur les sentiments qu'expriment les écrivains du Midi. Pourquoi la femme de Posthumus vivrait-elle après son malheur? La vie ne se compose pas pour elle de l'existence physique. La vie, c'est la tendresse partagée, c'est l'union de deux cœurs qui se sont donnés l'un à l'autre, c'est la confiance dans le présent et l'espérance dans l'avenir. Maintenant qu'elle a perdu le seul motif qu'elle avait de vivre, l'amour et l'estime de son mari, elle souhaite la mort.

IMOGÈNE.

Allons, Pisanio, fais ton devoir; exécute l'ordre de ton maître. Quand tu le verras, atteste-lui un peu mon obéissance. Regarde, je tire moi-même ton épée. (*Elle tire du fourreau l'épée de Pisanio.*) Prends-la, et frappe cet innocent abri de mon amour, mon cœur. Ne crains rien; il est vide; il n'y reste que la douleur. Ton maître n'y est plus, lui qui, en vérité, en était toute la richesse. Exécute son ordre. Frappe! Tu pourrais être vaillant dans une meilleure cause, mais maintenant tu as l'air d'avoir peur.

1. *Cymbeline*, act. III, sc. 4.

PISANIO, *jetant loin de lui l'épée que lui présente Imogène.*

Loin d'ici, vil instrument! tu ne souilleras pas ma main.

IMOGÈNE.

Eh quoi! il faut que je meure; et si ce n'est pas de ta main, tu n'obéis pas à ton maître. Contre le suicide il y a une défense divine qui paralyse ma faible main. Viens, voici mon cœur... Je t'en prie, hâte-toi. L'agneau supplie le boucher!... Tu es bien lent à exécuter l'ordre de ton maître quand il est d'accord avec mon désir[1]!

Cette scène si pathétique révèle à la fois tout l'amour et toute la vertu d'Imogène. Elle aime, nous savons avec quelle tendresse, puisqu'elle ne veut pas survivre à la perte de son amour, et cependant elle ne se tue pas, comme le fait Roméo, parce qu'elle a le sentiment du devoir. Être vertueuse, être soupçonnée par l'homme à qui on a tout sacrifié, être loin de lui, et, par conséquent, ne pas pouvoir se justifier, souhaiter la mort, ne pas l'obtenir et pourtant ne pas se la donner : tel est l'état de l'âme que Shakspeare décrit lorsqu'il analyse les douloureuses émotions de son héroïne. Nulle part il n'a poussé aussi loin l'étude d'un caractère de femme, ni réuni dans un même rôle tant de sensibilité, de courage et d'instincts généreux. Aussi la figure d'Imogène répand-elle sur toute la pièce un éclat poétique.

Cette poésie, purement dramatique jusqu'ici, parce qu'elle vient des combats de la passion et du devoir, prend tout à coup une forme lyrique dans un épisode imprévu que Shakspeare jette au milieu de son drame. Imogène survit à sa douleur, elle suit les conseils de Pisanio, et elle se décide à se déguiser en page, pour se rapprocher de Posthumus et connaître la cause

1. *Cymbeline*, act. III, sc. 4.

de son injustice. Il faut pour cela qu'elle atteigne le hâvre de Milford où elle doit s'embarquer. Mais en route, accablée de fatigue, mourant de faim, elle entre dans une caverne où elle rencontre trois inconnus. Ce sont ses deux frères et un vieux seigneur qui les a enlevés autrefois à Cymbeline pour se venger de lui. Elle ignore leur existence; eux-mêmes ne connaissent pas leur sœur. Cependant un penchant mutuel les rapproche, et, dès qu'ils se sont vus, ils s'aiment.

L'histoire de Guidérius et d'Arviragus, qui complique la marche générale de la pièce et qui paraît en déranger l'unité, se rattache par un lien plus sensible au développement du caractère d'Imogène qu'au reste de l'œuvre. Si l'on admet, comme je le crois, qu'Imogène soit le centre de l'action, on établit sans peine un rapport entre sa destinée et celle de ses frères. C'est sous son patronage en quelque sorte et grâce à l'intérêt qu'elle nous inspire, que les deux jeunes gens nous intéressent à leur tour dès qu'ils entrent en scène. Si leurs aventures ne se confondaient pas avec celles de leur sœur, le poëte aurait beau nous les présenter sous des traits aimables, il aurait beau, même au dernier moment, leur donner le rôle de libérateurs de la Grande-Bretagne, nous regarderions les scènes où ils paraissent comme de purs hors-d'œuvre. C'est à elle que nous songeons en les voyant, et nous ne nous occupons d'eux que lorsqu'ils lui parlent ou lorsqu'ils parlent d'elle. D'ailleurs, leur admiration naïve concourt au dessein général de Shakspeare, en nous faisant mieux connaître la bonté et le charme de la jeune femme. La première fois qu'ils l'aperçoivent sous son costume d'homme, ils s'arrêtent comme si une vision céleste leur apparaissait. « Si je ne le voyais man-

ger nos provisions, dit Bélarius le vieux seigneur, je le prendrais pour un sylphe... Par Jupiter, c'est un ange ou une merveille terrestre. Voyez cette divinité qui s'avance sous les traits d'un adolescent! » Quand ils l'ont quittée, ils s'entretiennent de l'impression qu'elle a produite sur eux, et sa douce image se présente encore à leur esprit. « Comme il chante! quelle voix céleste! dit Arviragus. — Avec quelle délicatesse il apprêtait nos mets! répond Guidérius. Il découpait nos racines et en formait des chiffres élégants. Nos breuvages, préparés par ses mains, eussent rendu la santé à Junon malade. » De son côté, Imogène éprouve pour eux une sympathie involontaire. Au sortir de la cour où elle souffrait, et où on lui faisait un crime de ses souffrances, elle rencontre enfin des hommes humains et sensibles. « Ce sont de bienveillantes créatures, dit-elle. Dieu! que de mensonges j'ai entendus! Nos courtisans disent que hors de la cour tout est sauvage; comme l'expérience me prouve le contraire[2]! »

Le poëte oppose ici, comme il l'a fait ailleurs, surtout dans *Comme il vous plaira*, la simplicité de la vie pastorale aux vices des cours. Il met du côté de l'homme élevé simplement les vertus mâles et les sentiments généreux. Au sein des bois, dans les montagnes sauvages où l'enfant de la nature dispute sa vie aux éléments et aux bêtes féroces, il n'avilit pas dans sa personne la dignité humaine; comme le courtisan, il ne vend pas sa liberté pour acquérir des richesses, car n'ayant pas de besoins, il méprise l'or; il ne dépouille pas le faible, il

1. *Cymbeline*, act. III, sc. 6.
2. *Ibid.*, act. IV, sc. 2.

ne tend pas de piéges à ses amis pour les remplacer; il vit libre, tranquille et fier. Quand j'entends Bélarius faire l'éloge des mœurs rustiques et la critique des villes, je reconnais une des opinions favorites de Shakspeare et une des tendances les plus marquées d'un temps où l'on aimait la pastorale, comme le prouvent, entre tant d'autres exemples, *l'Arcadie* de Sidney et *la Fidèle bergère* de Fletcher. Comment, d'ailleurs, ne pas songer, en lisant ce passage, à l'exemple que le poëte donne lui-même, lorsqu'après s'être enrichi et illustré au théâtre, il quitte Londres pour aller finir ses jours dans sa modeste résidence de Stratford?

Guidérius et Arviragus, élevés en montagnards, l'emportent sur les courtisans en bonté, en courage et en patriotisme. Ils secourent Imogène; l'un d'eux, attaqué par Cloten, le représentant de l'aristocratie insolente, fanfaronne et sotte, le tue en combat singulier et ce sont eux aussi qui, pendant la bataille que les Bretons livrent aux Romains, arrêtent les fuyards de l'armée bretonne et donnent à celle-ci la victoire. Les gentilshommes fuient; de simples paysans gardent leur poste. Partout éclate la supériorité du campagnard sur l'homme des villes. Imogène, quoique élevée à la cour, prend le parti des campagnards, par amour de la simplicité d'abord, et puis parce qu'elle découvre en eux, dès qu'elle les voit, des vertus que l'air des cités étouffe. L'hospitalité qu'elle reçoit dans la caverne de Bélarius donne lieu à une des scènes les plus admirées du théâtre de Shakspeare. La jeune femme, après avoir pris une potion soporifique dont elle ignore la puissance, s'endort, pendant que ses deux frères chassent avec leur père adoptif. Son sommeil ressemble tellement à la mort, qu'en la revoyant les deux

jeunes gens chantent sur son corps un hymne funèbre mêlé de pleurs.

GUIDÉRIUS.

Il n'est qu'endormi, ou, s'il est mort, il fera de sa tombe un lit qui sera hanté par les fées et où les vers n'iront point.

ARVIRAGUS.

Tant que durera l'été et que je vivrai ici, Fidèle, je parfumerai ton triste tombeau avec les plus belles fleurs. Tu auras en abondance celle qui ressemble à ton visage, la pâle primevère; la campanule, azurée comme tes veines; la fleur de l'églantine, dont le parfum, sans lui faire injure, n'est pas plus doux que ton haleine. Le rouge-gorge, lui aussi, te payant un tribut charitable, un tribut qui ferait honte à ces riches héritiers qui laissent leurs pères sans un monument, t'apportera toutes ces fleurs, et lorsqu'il n'y aura plus de fleurs, une mousse épaisse pour couvrir ton corps pendant l'hiver.

Puis les deux frères continuent, en quittant le grand vers pour le rhythme plus flexible d'un chant élégiaque.

GUIDÉRIUS.

Ne crains plus l'ardeur du soleil ni les colères furieuses de l'hiver. Tu as fini ta tâche terrestre; tu es allé dans ta demeure et tu as reçu tes gages. Les jeunes gens et les jeunes filles, aussi précieux que l'or, s'en vont tous en poussière, comme les ramoneurs.

ARVIRAGUS.

Ne crains plus le froncement du sourcil des grands; tu n'es plus sous le joug des tyrans. Ne songe plus ni à tes vêtements, ni à ta nourriture. Pour toi le roseau est égal au chêne. Le pouvoir, la science, la médecine, tout doit suivre cette route et s'en aller en poussière.

GUIDÉRIUS.

Ne crains plus la flamme de l'éclair.

ARVIRAGUS.

Ni le roulement du tonnerre que tous redoutent.

GUIDÉRIUS.

Ne crains plus la calomnie ni la censure inconsidérée.

ARVIRAGUS.

Tu en as fini avec la joie et la douleur.

GUIDÉRIUS.

Tous les jeunes amants, tous les amants doivent se soumettre à ton sort et s'en aller en poussière [1].

C'est là sans doute de la poésie lyrique et non de la poésie dramatique. Mais qui pourrait se plaindre de ce mélange, quand il produit de si beaux vers? Les Grecs aussi admettaient l'élément lyrique dans la composition du drame; seulement ils le renfermaient dans le chœur. Shakspeare, chez lequel le lyrisme déborde, chante, comme le chœur antique, chaque fois qu'une situation poétique échauffe son imagination.

A cette expression de l'émotion intérieure que lui causent les événements dramatiques se joint ici l'accent de l'épopée, car le drame ne se borne pas à l'histoire de deux amants. Derrière les figures principales d'Imogène et de Posthumus, apparaissent deux grands peuples aux prises, deux peuples que le poëte compare volontiers l'un à l'autre et dont la lutte éveille en lui tout l'orgueil du sentiment national. Après avoir glorifié l'âge historique de son pays, il remonte jusque dans la nuit des temps héroïques, pour y chercher les anciens titres de gloire de la Grande-Bretagne. Sur le sol de cette île séparée du reste du monde par deux mers orageuses, défendue par une ceinture de rochers, il place une population belliqueuse et attachée à sa liberté et, s'il y amène les légions

1. *Cymbeline*, act. IV, sc. 2.

romaines, ce n'est pas pour leur faire obtenir une victoire facile, mais pour leur opposer une résistance invincible et les accabler d'un échec. Il rappelle, avec intention, que si les Gaulois ont été soumis par César, les Bretons ne l'ont jamais été complétement. L'amour de la patrie, un des sentiments qu'il exprime le mieux et le plus fréquemment, anime toute la partie légendaire de *Cymbeline*, et lorsque le poëte ne nous présente pas l'image d'Imogène, il nous montre celle de l'Angleterre.

Mais la femme nous touche plus que le peuple. Ni les fières paroles du roi breton, ni le courage de son fils et de Posthumus, ni le beau caractère du général romain Lucius n'auraient fait vivre le drame épique, si la figure idéale d'Imogène ne se détachait sur le fond sombre des événements. Comme Cordélie dans *le Roi Lear*, elle vaut mieux que ceux qui l'entourent, et, par sa pureté et sa fidélité, elle joue le rôle qui convient à l'héroïne d'une vieille épopée. La fidélité est la vertu des temps primitifs. Achille aime Patrocle d'une amitié que ni l'âge ni le malheur n'altèrent. Pénélope attend son époux, malgré les persécutions des prétendants.

Shakspeare, dans ceux de ses drames qui se rapprochent le plus de la forme épique, dans *le Roi Lear* et dans *Cymbeline*, retrouve, sans chercher à la deviner, par la seule intuition du génie, la pensée homérique. Lui aussi, il dégage des mœurs encore barbares les plus grands et les plus nobles sentiments de l'âme humaine, il personnifie le dévouement dans le caractère d'un ami qui s'appelle Kent ou Pisanio, et l'union de la grâce, de la force et de la constance dans les types immortels de Cordélie et d'Imogène. Les mauvais instincts de la nature humaine, représentés par d'autres per-

sonnages, ici par Edmond et Goneril, là par Cloten et par la reine, luttent contre ces grands cœurs; ils les déchirent et les brisent quelquefois, parce que rien n'empêche le plus fort d'écraser le plus faible. Mais leur triomphe ne dure pas; la victoire reste toujours aux meilleurs. Car, soit qu'ils meurent, comme Cordélie, ou qu'ils vivent, comme Imogène, la poésie fait pleurer sur leur tombe ou couronne leur vie. Au fond, ces contrastes du mal puissant et de la vertu douce et humble composent l'histoire de l'humanité qui se renouvelle constamment sous nos yeux. Chacun de nous peut les voir. Seulement il n'appartient qu'au poëte d'en réfléchir l'image dans une œuvre durable.

III

TROÏLE ET CRESSIDA.

En passant de *Cymbeline* à *Troïle et Cressida*, Shakspeare reste dans le domaine de l'épopée; mais, au lieu de prendre le ton épique, il en fait la parodie. La tendance ironique de son esprit, tempérée d'ordinaire par sa sympathie pour la nature humaine et par sa profonde sensibilité, éclate ici, avec une vivacité singulière, à propos d'un sujet plus sérieux que comique. Il choisit pour thème la guerre de Troie, et, sans se laisser émouvoir par tout ce qu'une telle donnée renferme de poétique, il tourne en ridicule une partie des héros que la poésie grecque a chantés. Ni la gloire d'Achille, ni les malheurs de Priam, ni ceux d'Hécube et d'Andromaque ne le touchent. Cette lamentable et merveilleuse histoire,

qui nous apparaît dans le lointain de la mythologie comme le résumé de ce que les hommes de l'âge héroïque ont souffert et senti, le poëte anglais la travestit volontairement, en y introduisant un élément bouffon qu'il y fait dominer.

Sa pièce ressemble si bien à une comédie que la plupart des critiques la rangent sous ce titre, quoique, dans les premières éditions, elle soit désignée, tantôt comme une tragédie, et tantôt comme un drame historique. La seule raison qui nous ait empêché de l'assimiler aux autres comédies de Shakspeare, c'est qu'elle comprend la mort d'Hector, et que, suivant l'usage du vieux théâtre anglais, dès qu'il y a mort d'homme dans une pièce, il n'y a plus de comédie. N'en pouvant faire une œuvre comique et la trouvant aussi éloignée de la tragédie que de l'histoire, nous l'appelons drame romanesque, parce qu'elle se rapproche sensiblement du roman.

Quelles causes ont pu engager Shakspeare à traiter un si grand sujet sous forme de plaisanterie? D'où vient qu'il en méconnaît la beauté pour en saisir surtout le côté ridicule? Est-ce une idée qui lui soit personnelle ou qui lui ait été inspirée par ses devanciers? C'est ce que nous apprendra peut-être l'étude des sources où il a puisé. Sa pièce date probablement de 1609. Dix ans auparavant, Chettle et Dekker avaient écrit, pour les acteurs du comte de Nottingham, un *Troïle et Cressida*, aujourd'hui perdu. Mais la popularité de ce sujet remontait en Angleterre jusqu'au quatorzième siècle. Chaucer a composé un poëme en cinq chants de *Troïle et Cressida*, dont les héros firent fortune et se transmirent, comme des types, de génération en génération, jusqu'au règne d'Élisabeth. Un amant fidèle s'appelait un Troïle, une coquette

une Cressida ,et un entremetteur un Pandarus, bien avant Shakspeare. De ces trois personnages, il n'y en a qu'un qui soit héroïque, le premier; les deux autres appartiennent à la comédie pure. Shakspeare trouvait donc déjà des noms anciens livrés au ridicule quand il aborda la mythologie grecque. L'ironie poignante et crue du vieux conteur, quoique souvent accompagnée de pathétique, avait laissé une empreinte ineffaçable sur les héros de la guerre de Troie. D'ailleurs, les romans troyens, si nombreux au moyen âge, travestissaient tantôt en traits chevaleresques, tantôt en traits satiriques, des mœurs qu'on ne connaissait pas et que chaque romancier jugeait au point de vue de son temps ou de son humeur. Shakspeare dut avoir entre les mains quelques-unes de ces légendes romanesques où l'on ne s'occupait guère ni de vérité historique, ni de couleur locale, où l'on cherchait surtout, en reprenant la tradition romaine, à faire sortir de la race troyenne tous les peuples de l'Occident, et où, par conséquent, on sacrifiait invariablement les Grecs au grand Hector. Lydgate, traducteur anglais de Guido Colonna et Caxton, imitateur de Raoul Le Fèvre, ne tenaient point un autre langage. Le poëme de Chaucer et les romans italiens et français, traduits en anglais, voilà les sources principales du drame de Shakspeare.

C'est de là que le poëte a tiré de nombreux détails, des épisodes et toute la partie romanesque de son œuvre; par exemple, les aventures de Cressida; son séjour à Troie après la fuite de son père Calchas; sa liaison avec Troïle encouragée par Pandarus; l'échange que les Troyens font d'elle avec Anténor, prisonnier des Grecs; son départ sous la conduite de Diomède; sa coquette-

rie et sa trahison. C'est aux romans aussi qu'il emprunte ses peintures de mœurs, lorsqu'il étend l'intrigue de sa pièce, et que, sous prétexte de raconter l'histoire des deux amants, il prend véritablement pour sujet un des épisodes de la guerre de Troie. Comme les romanciers du moyen âge, il revêt les Grecs et les Troyens d'un costume chevaleresque, il les fait monter sur des chevaux de bataille, les arme de pied en cap, couvre leur tête d'un casque fermé et leur attribue, sous cet appareil moderne, le langage courtois et galant de la noblesse féodale. Lorsque Énée vient apporter un défi aux Grecs de la part d'Hector, il s'exprime comme un héraut d'armes dans un tournoi. « Si, parmi les plus braves, leur dit-il, il en est un qui fasse plus de cas de son honneur que de son repos, qui cherche la gloire plus qu'il ne craint le péril, qui aime sa maîtresse et qui ose soutenir sa beauté et sa vertu, c'est à lui que ce défi s'adresse. » Agamemnon répond sur le même ton, en jurant que, si personne ne se présente, lui-même rompra une lance en l'honneur de sa dame. Il n'est pas jusqu'au vieux Nestor qui ne veuille, lui aussi, combattre en chevalier pour la même cause. Dans l'assemblée des Troyens dominent également les sentiments chevaleresques du moyen âge. Quand Hector propose à ses concitoyens de rendre Hélène, pour abréger les souffrances de Troie, et qu'Hélénus l'appuie par raison et par prudence, Troïle leur répond : « Sans doute, votre proposition est raisonnable ; mais il faudrait que le courage et l'honneur eussent des cœurs de lièvre pour se mettre au régime de la raison ; la raison et la prudence énervent le courage. » Il suffit que le jeune prince invoque l'honneur pour que l'assemblée se range à son avis et qu'Hector ne puisse le contredire.

Le combat d'Ajax et d'Hector ressemble à un duel entre deux gentilshommes. Un trompette annonce la venue de l'assaillant, la lice s'ouvre pour le recevoir et se referme derrière lui. Les juges du camp, nommés par les deux armées, règlent les conditions de la lutte, et, au signal des fanfares guerrières, les deux champions s'élancent l'un contre l'autre. Avec une noble courtoisie, Hector s'arrête, après quelques passes, et déclare qu'il ne continuera pas le combat, pour ne pas verser le sang d'un parent, car Ajax est fils d'une Troyenne. Les Grecs offrent aussitôt au héros troyen un banquet qu'il accepte et où il rencontre Achille qui doit le tuer le lendemain.

Sur ce fond solennel des mœurs chevaleresques se détachent, dans la pièce de Shakspeare comme dans le poëme de Chaucer et dans quelques romans, des scènes comiques qui ramènent les héros sur la terre et font rire à leurs dépens. Chaque fois que Pandarus paraît, il bouffonne; comme Poins Falstaff, il n'a d'autre morale que celle du plaisir, et pour que le rôle qu'il joue paraisse supportable, il jette sur ses vices le voile de la gaieté et de l'esprit. S'il entreprenait sérieusement de séduire sa nièce au profit de Troïle, il serait odieux. Mais il attaque le cœur de Cressida par des insinuations plaisantes, il se moque de son aveuglement et de son mauvais goût, il lui présente le prince troyen sous des couleurs aimables, en faisant ressortir les ridicules de tous ses rivaux, et quand il a fini par rapprocher les deux amants, il les raille en homme qui ne prend rien au sérieux, pas même l'amour qu'il a servi, qui ne voit dans le monde qu'un spectacle amusant et dans les fautes des autres qu'un moyen de se divertir. Cressida se ressent

de sa parenté avec un personnage aussi dissolu; elle possède une expérience du monde qui ne se concilie guère avec la vertu; dès le début, elle nous apprend qu'elle a réfléchi sur la conduite qu'une jeune fille doit tenir et qu'elle s'est fait d'avance un code de coquetterie raffinée. Elle s'attend à être attaquée, elle sait qu'elle le sera et elle se prépare à résister, non pour défendre son honneur, mais pour conserver ses amants. « Le bonheur est dans la recherche, se dit-elle à elle-même. Le triomphe obtenu, tout est fini. La femme aimée qui ne sait pas cela ne sait rien. Les hommes, avant la possession, sont nos suppliants; après, ils sont nos maîtres. » Tant de prudence ne suppose guère de passion. Aussi ne répond-elle à l'amour vrai de Troïle que par le manège habile d'une femme d'esprit dont le cœur reste libre. Elle affecte, pendant longtemps, de ne point le remarquer; quoiqu'elle sache qu'elle est aimée de lui, elle le désespère par une froideur calculée, elle veut l'amener à ses pieds, et quand il y vient, conduit par Pandarus, elle laisse échapper, comme malgré elle, avec le désir de paraître pudique et réservée, l'aveu d'un amour qu'elle a soigneusement caché jusqu'ici. « Je vous aime, dit-elle au prince, et cependant je ne devrais pas vous le dire. Mon sentiment est si fort que je ne puis en contenir l'expression. Mais n'aurai-je point à m'en repentir? » Comme la vertu n'entre point en ligne de compte dans ses calculs, malgré sa profession de foi sur les avantages de la résistance, elle cède enfin à l'amour de Troïle, parce qu'il arrive toujours un moment où une femme qui n'est pas vertueuse cède, qu'elle n'entend pas se priver du plaisir et que d'ailleurs elle ne veut prolonger sa défense qu'autant que cela est nécessaire pour assurer son empire. A

peine a-t-elle succombé, qu'on lui annonce qu'il faut quitter Troie et Troïle, pour retourner au camp des Grecs. Sa douleur, quoiqu'un peu emphatique, peut être sincère dans cette circonstance; car il y a des moments où une coquette même est émue. Mais ce qui prouve la légèreté de son caractère, c'est que ce grand chagrin ne dure pas. Elle promet peut-être de bonne foi qu'elle sera fidèle à son amant; mais, dès qu'elle ne le voit plus, elle accepte les soins d'un autre. Ulysse, qui assiste à sa première entrevue avec les chefs grecs et qui l'entend provoquer chacun d'eux, fait d'elle un portrait sévère qui peut passer pour le jugement définitif de Shakspeare. « Infamie sur elle! Ses yeux, ses joues, ses lèvres, ses pieds même ont un langage. Le libertinage se trahit dans tous ses gestes, dans tous ses mouvements. Les femmes qui ont la langue si bien pendue, qui vous font des avances, sans attendre que vous ayez parlé, et ouvrent le livre de leurs pensées au premier regard frivole qui veut y lire, croyez-moi, ces créatures-là mettent leur chasteté au service de l'occasion. Ce sont des courtisanes[1]. »

Ce caractère de Cressida forme une exception parmi les nombreux portraits de femmes qu'a tracés Shakspeare. Il les traite en général avec plus de respect, il leur attribue plus de vertu qu'aux hommes et c'est à elles qu'il réserve le beau rôle dans ses œuvres comiques. Ici, comme pour se conformer à cette loi de la variété qui, en même temps que la loi morale, domine son théâtre, comme pour montrer qu'il saisit la nature humaine sous tous ses aspects, il présente une face nou-

1. *Troïlus and Cressida*, act. IV, sc. 5.

velle du caractère féminin. Il n'a peint que des héroïnes vertueuses ; il met en scène une coquette et il ne réussit pas moins bien dans la critique que dans l'éloge. La vive peinture qu'il fait du manége et des artifices de Cressida dénote une expérience personnelle que les sonnets annonçaient déjà, mais dont le poëte n'avait point encore tiré parti dans ses drames, sans doute par sympathie pour la plus belle moitié du genre humain et surtout par égard pour la morale. On peut dire, à son honneur, que les seules scènes légères de son théâtre sont celles où Cressida paraît. Encore n'y fait-il point aimer le vice et ne dissimule-t-il pas le mépris que lui inspire la coquetterie. S'il a peint une coquette, c'est que ce rôle est dans la nature, comme ceux des méchants et des ambitieux, d'Iago ou de Richard III, et qu'un répertoire dramatique qui embrasse l'infinie variété des choses humaines ne doit rien négliger de ce qui est vivant et vrai.

Cressida, comme son oncle Pandarus, est un personnage de comédie. Elle représente l'élément comique, en opposition avec le caractère de Troïle, type chevaleresque de loyauté et d'honneur. Mais elle ne le représente pas seule. La comédie, qui se joue constamment ici sur le fond romanesque du drame, fait parler d'autres personnages et descend même jusqu'à la bouffonnerie dans le rôle de Thersite. Ce railleur ne semble occupé qu'à dépouiller les chefs grecs du prestige de leur renommée et qu'à grossir leurs travers, en les observant à la loupe. Au lieu de les ennoblir et de les idéaliser, comme les poëtes, il leur inflige l'outrage de la caricature. Ses traits souvent acérés et justes percent à jour la grossièreté des mœurs barbares. Ce qu'il y a de plus piquant

dans ses plaisanteries, c'est qu'elles déshabillent le grand homme de l'âge héroïque et dévoilent ses infirmités secrètes. Comme il se moque spirituellement de la brutalité d'Ajax et d'Achille quand il dit : « Pour délivrer une mouche des pattes d'une araignée, ils ne trouveraient pas d'autre expédient que de tirer leur pesante épée et de couper la toile [1] ! » Un autre bouffon qui ne fait que traverser la scène a déjà dit d'Ajax : « Cet homme s'est approprié les qualités spéciales d'un grand nombre d'animaux. Il a le courage du lion, l'humeur revêche de l'ours, la lenteur de l'éléphant. La nature a tellement mêlé chez lui tous ces tempéraments, que sa valeur dégénère en folie et que sa folie est mélangée de sagesse [2]. » Ailleurs Thersite, qui ne cesse de persifler les Grecs, appelle Diomède un hypocrite, Nestor un vieux fromage moisi et Ulysse un renard. Il ne ménage pas davantage Agamennon, qu'il accuse d'aimer les cailles et de n'avoir pas de cervelle, ni Ménélas, qu'il compare à un vivant portrait de Jupiter métamorphosé en taureau. « Si Troie ne doit être prise, dit-il encore, que lorsque ces deux-là (Ajax et Achille) auront miné ses remparts, ses murs resteront debout jusqu'à ce qu'ils tombent d'eux-mêmes [3]. » Comme si ce n'était pas assez du ridicule que verse un bouffon sur les héros, ceux-ci se moquent les uns des autres. Patrocle, pour amuser Achille, singe la pompe et la majesté solennelle d'Agamemnon, et imite la voix chevrotante de Nestor, tandis que ceux-ci rient entre eux de l'épaisseur d'esprit du fils de Pélée.

1. *Troïlus and Cressida*, act. III, sc. 2.
2. *Ibid.*, act. I, sc. 2.
3. *Ibid.*, act. V, sc. 4.

En lisant cette parodie du vieux mythe de la guerre de Troie, on se demande si Shakspeare a connu Homère et s'il a eu l'intention de travestir l'*Iliade*. Question fort douteuse, que la critique allemande a débattue sans la résoudre. Il a dû lire la traduction de l'*Iliade* publiée en 1598 par Chapman, un de ses rivaux. Il semble même qu'il s'en soit servi et qu'il en ait tiré quelques situations que n'indiquaient pas les romans, telles que la prophétie de Cassandre et le rôle que les chefs grecs font jouer à Ajax vis-à-vis d'Achille. En tout cas, sauf dans quelques scènes, il n'en a nullement imité l'esprit. L'élément sérieux que renferme sa pièce, car il y a des parties tragiques dans cette œuvre bigarrée, ne vient pas d'Homère. Ainsi, les caractères de Troïle, de Nestor, d'Ulysse, d'Agammenon et d'Hector, les uns chevaleresques, les autres politiques, les délibérations des Grecs et celles des Troyens se retrouvent plutôt, tels que Shakspeare les a conçus, dans les récits romanesques que dans le poëme.

Si, pour le fond héroïque et historique du drame, il ne s'inspire pas nécessairement de l'*Iliade*, faut-il croire qu'il ne l'a consultée que pour s'en moquer? On est tenté de lui attribuer une intention ironique, quand on voit qu'il dénature trois situations qui sont admirables dans Homère, la colère d'Achille, les adieux d'Hector et d'Andromaque et la mort d'Hector. Ces beaux morceaux de la poésie grecque, qui enflamment le lecteur ou lui arrachent des larmes, se réduisent ici aux misérables proportions d'une parodie. Achille, l'impétueux Achille ne se retire plus sous sa tente parce qu'il a été offensé par le roi des rois, mais parce qu'il a l'intelligence épaisse et qu'il aime Polyxène, fille de Priam. Sa fierté, sa sen-

sibilité et son audace ont disparu. Minerve ne le retient plus par sa blonde chevelure. Il est, comme Mars, brutal et ignorant. Au lieu de cette entrevue touchante d'Andromaque et d'Hector qui précède la mort du héros, Hector parle ici comme un mari de comédie. Il gronde sa femme et la renvoie brusquement en lui criant : « Tu me forces à te dire des choses désagréables. Rentre. » Et comme elle insiste, le héros se fâche et ajoute : « Assez, te dis-je. » Enfin, au lieu de succomber dans ce terrible combat que décrit si bien Homère, il meurt traîtreusement assailli par Achille et par les Myrmidons au moment où il vient d'ôter son casque et sa cuirasse.

J'ai peine à croire, je l'avoue, que les beautés si naturelles et si profondes de l'épopée n'aient inspiré à Shakspeare que le désir de les parodier. S'imagine-t-on facilement l'auteur d'*Hamlet* et d'*Othello* lisant sans émotion, même dans une traduction, l'admirable poésie d'Homère et n'en gardant qu'un souvenir plaisant ? Certes, Shakspeare est souvent gai, mais il est plus souvent sérieux, et une telle lecture ne prête point à rire. En dépit de quelques rapprochements de détail qu'on peut faire entre l'*Iliade* et *Troïle et Cressida*, je pense que Shakspeare ne s'est guère occupé de la traduction de Chapman, qu'il ne s'est point proposé de répondre par une bouffonnerie à la préface emphatique que celui-ci a mise en tête de son travail, et encore moins de ridiculiser, comme le croient quelques critiques, les tendances classiques de Ben Jonson et de son école. Homère eût été, en pareil cas, un exemple bien mal choisi ; car ce n'étaient pas les Grecs, mais les Latins qu'imitaient au théâtre les partisans de l'antiquité.

L'auteur de cette œuvre singulière a travaillé évidem-

ment, non pas sur un fond grec, mais sur le fond héroï-comique des romans du moyen âge et du poëme de Chaucer. C'est de là qu'il tire et les sentiments chevaleresques de ses héros et certaines aventures qui leur arrivent. Quant à l'ironie, il la tire de lui-même, en sa qualité d'humoriste, parce qu'il ne peut lire, sans s'en moquer, les récits pompeux des romanciers qui ont travesti l'*Iliade*. C'est donc sur eux et nullement sur Homère que retombent ses plaisanteries. D'ailleurs, il accepte, en bon patriote, la croyance qui fait descendre les Anglais d'Hector, il accable, par conséquent, les Grecs d'épigrammes patriotiques, il nous divertit à leurs dépens et il glorifie le fils de Priam, en le présentant comme la victime d'une trahison ourdie par Achille. En concevant ce plan si simple, Shakspeare ne soupçonnait guère qu'on lui attribuerait un jour la pensée d'avoir voulu se comparer à Homère, et montrer, par la hauteur de son ironie, qu'il lui était supérieur. Mais que de fois déjà la critique conjecturale a travesti sa pensée! Il serait temps, comme le disait récemment un écrivain anglais, qu'un Lessing revînt pour balayer ces rêves des imaginations germaniques. « Si les livres pénètrent dans les champs Élysées, dit plaisamment le même auteur, quel doit être l'étonnement de Shakspeare en découvrant dans son propre théâtre tant de desseins, de vues secrètes et de théories qu'il n'a pas soupçonnés lui-même et qui sont en opposition avec le génie et la philosophie de son temps [1] ! »

1. Shakspearian literature. — Bentley's *Quarterly Review*, octobre 1859.

IV

CONTE D'HIVER

Troïle et Cressida est le délassement d'un homme de génie qui, assuré de sa puissance et des applaudissements du public, peut-être sur le point de se retirer du théâtre, se livre, sans aucune prétention philosophique, à tous les caprices de son imagination. Ceux qui veulent y voir une œuvre profonde et y découvrir un sens caché méritent qu'on leur applique le mot de Thersite à Ajax: ils prennent une épée pour couper une toile d'araignée. Nous sommes-nous jamais demandé en France quel était le sens de l'*Amphitryon* de Molière? Un grand écrivain ne peut-il composer, en se jouant, une fantaisie, sans qu'on y voie un dessein secret?

Le *Conte d'hiver* fournit encore bien moins de matière à la critique philosophique que *Troïle et Cressida*. On voit trop clairement que l'auteur ne se propose, en l'écrivant, que d'amuser les spectateurs par une série d'aventures romanesques. Il faut de grands efforts d'esprit pour tirer de cette œuvre curieuse, mais légère, la démonstration de quelque vérité morale ou de nouvelles études sur le cœur humain. S'inspirant ici d'un roman de Greene auquel il emprunte des phrases entières, Shakspeare nous promène dans un monde fantastique où ne pénètrent ni les plus simples notions de la géographie, ni la vraisemblance, ni la couleur locale, ni aucune des lois ordinaires de l'art dramatique. Il y mêle, dans une confusion inexprimable, l'antiquité et la

chevalerie, les mœurs chrétiennes du paganisme, l'oracle de Delphes, l'empereur de Russie et Jules Romain qu'il transforme en sculpteur. Il fait aborder des vaisseaux sur les côtes de Bohême, dévorer par un ours un personnage dont il a besoin de se débarrasser, et périr dans une tempête tout l'équipage d'un bâtiment. Il y multiplie les séparations, les déguisements et les reconnaissances; il y tue une héroïne qu'il ressuscite seize ans après, et il passe d'une scène à l'autre avec autant de rapidité que s'il nous montrait les verres d'une lanterne magique.

Ce vaste panorama, qui se déroule sous des aspects divers, ressemble tantôt à une tragédie, tantôt à une comédie ou à une pastorale. Le ton tragique domine dans les premiers actes, le ton comique dans les derniers. On y trouve des situations pathétiques qui n'ont pu être conçues que par un grand dramaturge, de jolies scènes de vaudeville qui dénotent beaucoup de gaieté chez celui qui les écrit et des épisodes champêtres qui trahissent un sentiment vrai de la nature. Le génie du poëte se révèle, dans toute sa diversité, sous le désordre des conceptions, mais c'est le génie au repos, qui n'a pas pris la peine de coordonner les éléments du drame, qui ne se manifeste que par occasion et qui se laisse oublier dès que le sujet ne le soutient plus.

La jalousie de Léonte ne vaut assurément pas celle d'Othello. Elle ne repose sur aucun fondement; elle ne vient ni d'un conseil perfide, ni d'une insinuation détournée, ni même d'une calomnie directe comme celle que Iachimo invente contre Imogène; elle naît d'une fantaisie, d'un rêve bizarre de l'imagination, et cependant elle produit des effets tragiques par le trouble qu'elle

jette dans une âme passionnée et par le mal qu'elle cause à d'innocentes victimes. On oublie l'invraisemblance d'un tel sentiment et on n'en voit plus que le côté dramatique, lorsqu'on lit la scène où Hermione comparaît devant le roi qu'elle aime et qu'elle n'a jamais trahi, pour se justifier de l'accusation d'adultère. La beauté de la situation et celle du langage, tout nous transporte alors dans le domaine de la tragédie pure. La reine se défend aussi noblement que Catherine d'Aragon devant Henri VIII. « Vous, seigneur, dit-elle à Léonte, vous savez parfaitement, quoique vous paraissiez le savoir moins que personne, que ma vie passée a été aussi pure, aussi chaste, aussi fidèle qu'elle est maintenant malheureuse; or, elle l'est plus qu'un drame historique, dit et joué pour émouvoir les spectateurs, ne pourrait le montrer. Voyez en effet. Moi qui suis l'épouse d'un roi, qui ai droit à la moitié de son trône, moi qui suis la fille d'un grand monarque et la mère d'un prince plein d'espérance, je me tiens debout ici pour défendre, par la prière et par la parole, mon honneur et ma vie, en présence de qui veut venir et m'entendre[1] » Puis, comme Léonte la menace de toute sa vengeance, elle répond : « Sire, épargnez-moi vos menaces. La mort par laquelle vous voulez m'effrayer, je la cherche. Pour moi, la vie ne peut plus être un bien. Ce qui la couronnait et la soutenait, votre affection, je l'ai perdue; car je sens qu'elle est perdue, sans savoir comment cela s'est fait. Ma seconde joie, le premier fruit de mes entrailles, je suis privée de sa présence comme si je répandais la contagion. Ma troisième consolation, ma fille, née sous une

1. *Winter's tale*, act. III, sc. 1.

funeste étoile, on l'arrache de mon sein, sa bouche innocente encore humide d'un lait innocent, et la haine veut la tuer. Moi-même enfin, en tout lieu, on me proclame une prostituée. »

Après cette belle scène, digne des plus beaux drames, Shakspeare arrête la tragédie. Il ne veut pas la pousser jusqu'aux limites extrêmes du pathétique. Il ne compose pas une œuvre tragique, mais un conte, comme il a soin de le dire à plusieurs reprises. Il guérit Léonte de sa jalousie par le malheur, et aux scènes violentes que provoque la passion il substitue les scènes plus douces de la comédie et de la pastorale. Le roman de Greene se termine tout autrement. La reine meurt de chagrin, et le roi, qui retrouve sa fille, sans la connaître, seize ans après l'avoir fait exposer, en devient amoureux; quand il voit que c'est sa fille qu'il aime ainsi, il en éprouve une si vive douleur qu'il se tue. Shakspeare adoucit, avec intention, l'horreur de ce sujet, comme il l'a déjà fait en composant *Mesure pour mesure*. Il verse le sang aussi peu que possible et il conduit l'intrigue vers un heureux dénoûment. Ses dernières œuvres, et probablement le *Conte d'hiver* est la dernières de toutes, car il ne fut joué au Globe qu'en 1611, après *la Tempête*, et devant la cour qu'en 1613, indiquent la sérénité d'un puissant esprit qui se modère en vieillissant, qui évite les émotions extrêmes et qui, dans les peintures de mœurs et dans la conception des caractères, au lieu de reproduire, comme autrefois, les images les plus crues de la réalité, cherche avant tout la mesure et le tempérament. Il sauve la reine et le roi que Greene condamne à mort, afin de ne pas troubler par des idées funèbres les fantaisies de son imagination, il détend les passions de ses personnages.

quand elles atteignent un certain degré de violence, et lorsqu'il peint un caractère énergique il le ramène à la modération, avant de lui laisser le temps de suivre jusqu'au bout son penchant. Par une liaison d'idées logique, en même temps qu'il diminue l'empire que la passion exerce sur l'homme, il amortit l'ironie avec laquelle il le juge et, le faisant moins coupable, il le raille beaucoup moins qu'à l'époque où il écrivait *Hamlet* et *Timon d'Athènes*.

Une des marques les plus frappantes de cette tendance nouvelle du poëte, c'est l'indulgence qu'il témoigne ici pour les courtisans qu'il a si souvent livrés au ridicule, dans ses comédies, et au mépris, dans ses tragédies. Il leur attribue, dans le *Conte d'hiver*, des sentiments généreux et des vertus. Il suppose qu'aucun d'eux n'approuve et n'encourage les soupçons de Léonte contre sa femme, qu'ils témoignent, au contraire, un profond respect pour la reine et qu'ils essayent tous de la justifier du crime dont on l'accuse injustement. Rare exemple de courage dans les cours où la volonté du maître est un ordre, et où l'on craint plus de lui déplaire que d'accabler un innocent ! C'est même la femme d'un courtisan, c'est Pauline qui remplit le rôle le plus noble de la pièce, quand elle prend la défense d'Hermione, qu'elle brave la colère du roi, en lui présentant son enfant nouveau-né et qu'elle l'accable de reproches, après la mort supposée de la princesse. Encore sait-elle se contenir à temps et ne pas abuser de sa vertu, car le poëte ne veut rien exagérer, pas même le bien.

Comme il faut néanmoins que la raillerie se glisse quelque part dans une pièce de Shakspeare et que l'*humour* national y soit représenté au moins par un per-

sonnage, la moquerie, qui épargne les courtisans, s'applique ici à la partie comique et pastorale de l'œuvre. Avec les bergers, entre en scène, au quatrième acte, un vagabond nommé Autolycus, ancien conducteur de singes et montreur de marionnettes, maintenant voleur de profession, qui coupe des bourses sur le théâtre, qui se travestit pour détrousser les passants, mais qui a plus d'esprit que les paysans au milieu desquels il vit et qui rit de leurs travers, pendant qu'il les exploite.

La pastorale mêlée, dans le *Conte d'hiver* comme dans *Cymbeline*, à l'action romanesque n'est pas destinée à faire ressortir les vices de la cour. C'est un simple tableau de mœurs champêtres que le poëte orne de couleurs naturelles et qu'il embellit surtout par la présence poétique de Perdita. Je n'irai pas cependant jusqu'à dire, comme quelques critiques, que c'est là le chef-d'œuvre de l'églogue. Ce qui prouve au contraire que Shakspeare ne prend pas très au sérieux les bergers de son drame, c'est qu'il les mystifie à plusieurs reprises, par l'entremise d'Autolycus, et que les deux héros des scènes bucoliques, Florizel et Perdita, ne sont ni l'un ni l'autre des paysans. L'aimable et gracieux langage de Perdita ne prouve rien en faveur de la campagne, car elle ne s'exprime avec tant de naturel que parce qu'elle appartient déjà par sa naissance à la classe la plus haute de la société. Son style ne ressemble pas plus au ton vrai de la pastorale qu'elle-même ne ressemble à une bergère. Si son père et son frère supposés sont des types calqués sur la nature, comme ils le paraissent, à coup sûr elle ne parle ni ne pense en campagnarde, puisqu'elle n'a rien de commun avec eux. Elle introduit donc dans l'églogue un élément étranger. Comment croire, après

cela, que celle-ci soit le modèle du genre? L'églogue véritable ne met pas en scène des princes et des princesses déguisés. N'essayons pas de donner à un simple jeu de l'imagination, à un conte romanesque découpé en actes, le caractère sérieux d'un chef-d'œuvre. Cueillons les fleurs qu'un grand esprit a semées sur sa route vagabonde, mais ne prétendons pas à toute force en composer un bouquet. En réalité, Shakspeare n'a pas plus achevé ici la pastorale que la comédie et la tragédie. Il touche aux trois genres, il ne se fixe dans aucun. Pour ma part, j'admire toutes les beautés de détail que renferme le *Conte d'hiver*, mais je n'y vois que ce qu'il est réellement, c'est-à-dire une triple ébauche où l'on sent la main du maître. J'y trouve un rapide crayon de trois pièces dont aucune n'est parfaite.

V

DRAMES FANTASTIQUES.

LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ.

L'imagination de Shakspeare, déjà si libre dans ses drames romanesques, où elle élargit le cercle de l'action dramatique, se déploie plus hardiment encore dans les pièces fantastiques qui embrassent l'immense empire du merveilleux. Elle crée alors des personnages qui n'ont point d'existence réelle, auxquels elle seule donne la vie, qui obéissent à son caprice et non aux lois de la logique, qu'elle amène sur la scène et fait disparaître à son gré, sans motifs apparents, qu'elle transporte d'un

bout du monde à l'autre sur les ailes de la fantaisie, comme les messagers aériens de la pensée, qu'elle arme d'une puissance aussi vaste que l'exigent ses conceptions et qui remplacent à chaque instant pour elle, sous mille formes variées, le *deus ex machina* de la tragédie antique. Ces êtres surnaturels n'ont point l'aspect lugubre des créations de la mythologie septentrionale que Shakspeare a évoquées ailleurs, et dont il s'est servi pour produire de grands effets tragiques. Ils ne ressemblent ni au spectre du père d'Hamlet qui se promène à minuit, couvert de son armure, sur les remparts d'Elseneur, ni à l'ombre sanglante de Banquo, ni aux sorcières barbues et ridées qui annoncent à Macbeth qu'il sera roi. Le poëte écarte ici ces images hideuses pour les remplacer par le peuple léger des sylphes, des elfes, des lutins, familiers aussi aux imaginations du Nord et qui représentent ce qu'il y a de plus gracieux dans les fictions de la poésie scandinave.

Parmi tous les esprits que la croyance populaire renferme dans les différents éléments, il choisit ceux de l'air qui sont les plus aimables, il les poétise plus encore que ne le fait la légende et il les laisse s'envoler, comme un essaim d'oiseaux, à travers les cinq actes du *Songe d'une nuit d'été*. Cette pièce charmante, pleine de fraîcheur comme une œuvre de jeunesse, et d'harmonie comme une œuvre de l'âge mûr, date de 1594 ou de 1598, et nous reporte à la seconde période de la vie du poëte dans laquelle elle est généralement comprise par les critiques qui ne tiennent compte que des dates. A nos yeux, quoiqu'elle se rapproche à certains égards des comédies, elle en diffère essentiellement, parce qu'elle est plus fantastique que comique, et si l'on veut distinguer les pièces

par genres, elle ne peut se séparer de *la Tempête*, le seul drame de Shakspeare avec lequel elle offre de frappantes analogies. Obéron et Puck sont les introducteurs naturels de Prospéro et d'Ariel.

Le titre seul de cette œuvre nous indique que Shakspeare nous transporte avec elle dans le monde merveilleux des rêves. En effet, il ne cherche, en la composant, ni à nous représenter une action réelle ni à expliquer, ainsi qu'il le fait d'ordinaire, la conduite des personnages qu'il y met en scène par des motifs tirés de leurs sentiments ou de leurs passions. Il ne se propose que de nous amuser, et il joue avec son sujet, comme s'il esquissait les images légères d'un songe. Il a dû improviser en partie sa pièce et l'écrire, non pour le théâtre, mais pour une de ces fêtes aristocratiques où une noblesse lettrée réservait la première place aux plaisirs de l'esprit. Avant que Ben Jonson devînt le favori des grands seigneurs et l'auteur obligé de tous les Masques qu'on jouait dans les châteaux, Shakspeare, déjà populaire, put être prié de concourir à quelque solennité qui intéressait un de ses amis personnels ou un des protecteurs de la troupe à laquelle il appartenait. C'était presque toujours à l'occasion du mariage d'un d'entre eux ou d'une jeune fille noble, que les lords se réunissaient pour entendre une de ces pièces de circonstance qu'on commandait à un auteur dramatique, et qui formait le principal divertissement du jour de noces. S'il était possible de croire que *le Songe d'une nuit d'été* n'est pas antérieur à 1598, en s'en rapportant au catalogue de Mères, malgré des témoignages contraires et l'opinion commune qui la place en 1594, on saurait en même temps à quel propos elle a été écrite; car le meilleur ami du poëte,

lord Southampton, se maria précisément en 1598, et quoi de plus naturel que de rattacher l'œuvre de Shakspeare à un événement qui devait le toucher si vivement?

En tout cas, *le Songe d'une nuit d'été* n'est qu'une pièce de fantaisie, un Masque, comme on disait alors, et n'a sans doute été joué que devant une assemblée choisie et peu nombreuse. La reine assistait probablement à la première représentation, car la pièce renferme un passage célèbre qui la désigne clairement sous le titre de *belle Vestale de l'Occident* et qui fait allusion aux amours de Leicester et de la comtesse Lettice d'Essex. « Cupidon, dit Obéron, décocha un trait contre la reine vierge. Mais je vis, ajoute-t-il, la flèche enflammée s'éteindre dans les chastes rayons de la lune humide, et la vestale couronnée, échappée aux atteintes de l'amour, passa son chemin, absorbée dans ses pensées virginales. Toutefois je remarquai l'endroit où tomba le trait de Cupidon; il tomba sur une petite fleur d'Occident, autrefois blanche comme le lait, aujourd'hui rougie par la blessure de l'amour. Les jeunes filles la nomment pensée d'amour [1]. » Le trait de Cupidon est la passion de Leicester pour la reine, passion que celle-ci ne partage pas, mais qui se reporte alors sur la comtesse d'Essex, dont la couleur nouvelle de la fleur rappelle la blessure amoureuse, à moins qu'on n'y voie un souvenir de la mort tragique de son mari que Leicester fut accusé d'avoir fait empoisonner.

Que demandait au poëte la société élégante pour laquelle il écrivait la pièce? Elle voulait, non pas être touchée par le spectacle des grandes passions, mais com-

1. *Midsummer night's dream*, act. I, sc. 2.

pléter les plaisirs d'un jour de fête par un divertissement délicat. Shakspeare lui offre ce qui convenait le mieux à ses goûts, une rêverie spirituelle et poétique qu'il rapproche avec art des croyances populaires de l'Angleterre. Entre toutes les légendes merveilleuses qu'il peut découper en drames, il choisit à la fois les plus agréables et les plus nationales. Il écarte l'appareil scientifique et pédantesque dont Spenser a entouré la féerie, et au lieu de combiner comme lui, dans un mélange savant mais un peu froid, les éléments de la poésie indigène avec ceux que lui fournissent la poésie italienne et l'érudition classique de la renaissance, il crée des êtres moins abstraits, plus familiers aux imaginations anglaises et par suite plus intéressants que les conceptions de son illustre prédécesseur. Il faut un effort d'esprit pour suivre le fil souvent obscur des abstractions de Spenser. Shakspeare, au contraire, ne présente que des images brillantes, des personnages simples et des scènes dont la fantaisie ne diminue pas la clarté. Aussi tous ceux qui lisent, dans la Grande-Bretagne, connaissent-ils *le Songe d'une nuit d'été*, tandis que le nombre des lecteurs de *la Reine des fées* décroît sans cesse.

Obéron et Titania, créations légères d'une imagination poétique, échappent à toute analyse et à toute définition précise; dès qu'on essaye de tracer leurs portraits, on les défigure. Le naturaliste ne peut toucher le papillon qu'il saisit au vol, sans faire tomber la poussière dorée de ses ailes. Le critique aussi détruit le charme de ces figures idéales, lorsqu'il les soumet à l'observation minutieuse qui commente et explique tout. Laissons-les donc dans l'atmosphère impalpable où le poëte les place. Fugitifs comme nos songes dont ils sont les génies, ils reflètent les

pensées mobiles qui se succèdent dans notre cerveau pendant le sommeil. Ils ne se gouvernent pas plus eux-mêmes que nous ne gouvernons les caprices du rêve. Aussi ne peuvent-ils atteindre ni la plénitude de la vie réelle ni l'élévation de la vie morale. Leurs actions ne s'expliquent ni par le raisonnement ni par le sentiment du bien et du mal. Ils se querellent sans motifs sérieux, pour un enfant que Titania ne veut pas céder à son époux, et ils se réconcilient aussi rapidement qu'ils se sont brouillés. Ils ne suivent d'autre loi que leur fantaisie, et cette fantaisie, qui ne cherche guère que des sensations, les promène à travers les mille merveilles de la nature et du monde extérieur. Leur domaine s'étend aussi loin que celui de la matière. Mais ils vivent surtout, comme des êtres délicats et voluptueux, au milieu des plantes ou des fleurs parfumées. Leur vie se compose de jouissances que leur donnent des sens plus subtils et infiniment moins grossiers que ceux des mortels. « Viens avec moi, dit Titania à son amant, je te donnerai des génies et des fées pour te servir. Ils iront te chercher des joyaux au fond de la mer. Endormi sur un lit de fleurs, leurs chants berceront ton sommeil.—Nourrissez-le d'abricots et de groseilles, de grappes vermeilles, de figues vertes et de mûres, dit-elle à ses serviteurs. Dérobez aux abeilles leurs rayons de miel, et recueillez leurs cuisses enduites de cire [1]. » Avec ces festins d'oiseau-mouche, la danse et le chant sont ses meilleurs plaisirs.

De ces génies ailés et cosmopolites qui n'habitent aucun lieu déterminé, qui vont de l'Inde à Athènes aussi

1. *Midsummer night's dream*, act. III, sc. 1.

rapidement que la pensée, que le nuage emporte vers les pays enchantés de l'Orient et que le souffle du vent ramène vers le Nord, le plus original et le plus anglais, c'est Puck, le messager d'Obéron, sous les traits duquel le peuple britannique reconnaît sans peine *Robin good fellow*, lutin rustique dont les vieilles femmes s'entretenaient souvent le soir, au coin du feu, devant l'âtre petillant, quand elles filaient pendant les longues soirées d'hiver.

Robin, chanté par les ballades, était devenu le héros de plus d'une légende populaire. En 1588 même, on composa sa biographie, que Shakspeare eut certainement entre les mains. Il n'était ni malfaisant ni méchant, mais il aimait à se moquer des mortels et il les poursuivait de mille taquineries. C'était lui qui, sous la forme d'un feu follet, égarait le voyageur dans les bois, qui dispersait le troupeau pour faire courir le berger, qui se mêlait aux entretiens sans se laisser voir, et en interrompait le fil par des propos ironiques que les interlocuteurs s'imputaient l'un à l'autre. Shakspeare ne lui laisse de cette malice que ce qu'il faut pour amuser les spectateurs, et le représente avec intention sous des traits plus aimables encore que la légende. Il le charge bien, il est vrai, d'amener des quiproquo entre les amants; mais c'est par méprise et non à dessein que Puck les abuse, et sa seule méchanceté consiste à rire de leur erreur au lieu de les plaindre. Il verse sur les yeux de Lysandre une liqueur amoureuse qu'il devait verser sur ceux de Démétrius, et il provoque ainsi une série de malentendus qui l'égayent aux dépens de la sottise humaine.

Grâce à lui, Lysandre qui aimait Hermia l'abandonne pour courir après Hélène; Hélène qui aime Démétrius,

dont elle n'est point aimée et qui se croit incapable d'inspirer une passion, prend pour une plaisanterie la déclaration sincère que lui fait Lysandre; Démétrius converti se jette à son tour à ses pieds et lui fait l'effet d'un mauvais plaisant ligué avec un rival pour la mystifier; Hermia qui avait deux amants n'en a plus, et Hélène qui n'en avait point en a deux. « Que ces mortels sont fous ! » dit le lutin qui assiste invisible aux métamorphoses et aux querelles des quatre personnages. On dirait ici que c'est Shakspeare lui-même qui parle par la bouche du messager aérien, et qui laisse percer, à propos de l'amour, l'ironie fine et douce de sa jeunesse. Que de fois ne l'a-t-il pas traité de folie et n'en a-t-il pas dévoilé les erreurs dans ses comédies! Il en reconnaît néanmoins l'incontestable puissance, et, dans *le Songe d'une nuit d'été* comme dans ses œuvres comiques, après avoir ri des fautes que la passion fait commettre, il la traite sérieusement dès qu'elle est sérieuse, et il la récompense quand elle est sincère. Il ne peut même s'empêcher, tant il comprend la force de l'amour, dans ce sujet si léger qu'a choisi sa fantaisie, d'en parler au moins une fois avec émotion, et il touche involontairement au pathétique dans le rôle d'Hélène. Le discours que celle-ci prononce, quand elle se croit insultée par Démétrius et trahie par Hermia, retentit comme un écho de la tragédie au milieu des scènes les plus gaies. Mais ce n'est qu'un éclair de tristesse qui traverse le ciel sans nuages du drame fantastique. En définitive, Cupidon et les Sylphes, qui exercent ici une influence décisive sur la destinée des mortels, n'embrouillent à dessein les fils de l'intrigue que pour rendre plus sensible l'heureux dénoûment vers lequel ils la conduisent. Ils terminent tout par trois ma-

riages, conclusion digne de la fête pour laquelle Shakspeare compose *le Songe d'une nuit d'été*. Le dieu d'hymen préside à la fiction comme à l'événement réel qui rassemble les spectateurs. C'est un trait de couleur locale.

Rien de plus conforme encore aux usages anglais que l'insertion d'une petite pièce dans la grande et le mélange du bouffon avec le merveilleux. L'intermède grotesque que jouent les artisans devant Thésée et Hippolyte révèle le goût général du public pour la grosse plaisanterie, en même temps qu'il rappelle une des coutumes favorites de l'aristocratie britannique. Non-seulement les gens de cour et la reine elle-même aimaient les facéties des *clowns*, comme le prouvent la faveur dont jouissait Tarleton, le fou d'Élisabeth, et la grande popularité du personnage de Falstaff; mais il n'y avait guère alors de fête aristocratique où l'on ne fît représenter quelque scène burlesque par des artisans ou par des cultivateurs, dont la gaieté rustique égayait la noble assemblée. Élisabeth, lorsqu'elle allait visiter les provinces de son royaume, avait dû assister plus d'une fois à des représentations de ce genre. Shakspeare lui en offre ici un piquant souvenir. Afin de rendre cette bouffonnerie plus amusante, il choisit pour la plus ignorante et la plus prosaïque des troupes d'acteurs, pour quelques ouvriers sans éducation, un sujet très-poétique qui aurait besoin d'être joué avec un art profond, et il saisit en même temps l'occasion de se moquer du style déclamatoire de quelques dramaturges, du jeu des mauvais comédiens et de la pauvreté de certains théâtres. La pièce qu'il fait jouer par un tisserand, par un menuisier, par un charpentier, par un chaudronnier et par un tailleur, n'est rien moins

que l'histoire si touchante de Pyrame et de Thisbé. La rudesse des acteurs contraste avec l'extrême délicatesse des sentiments qu'ils doivent exprimer. Leur ton seul fait rire, comme une série de notes fausses et criardes. L'insuffisance des décors dont ils disposent augmente l'hilarité. L'un d'eux est obligé de s'enduire de crépi et de chaux pour représenter une muraille, et ce sont ses doigts écartés qui figurent les fentes à travers lesquelles doivent se parler Pyrame et Thisbé. Un autre, accompagné d'un chien et d'un fagot d'épines, tient la place du clair de lune. Les paroles qu'ils prononcent complètent l'effet grotesque de la mise en scène. C'est la parodie des phrases banales et emphatiques qui traînent dans les œuvres de Kyd et de quelques autres méchants poëtes. Quand on entend Pyrame s'écrier : « O nuit au visage sombre! ô nuit noire! ô nuit qui es partout où le jour n'est pas! ô nuit! ô nuit! hélas! hélas! hélas![1] » on ne peut s'empêcher de penser aux monologues remplis d'exclamations de la fameuse tragédie espagnole.

Les courtisans rient à gorge déployée de toutes les bévues des acteurs improvisés. Thésée seul, qui représente ici Élisabeth, les traite avec indulgence. C'est une flatterie délicate à l'adresse de la reine et une manière adroite de la remercier de la bienveillance avec laquelle elle reçoit tous ceux qui font effort pour lui plaire, quelle que soit l'insuffisance de leur esprit et des moyens dont ils disposent. Son entourage ne voit que les ridicules. Elle seule tient compte des intentions plus que du résultat, et démêle, sous l'embarras de ses sujets que sa présence paralyse, la sincérité de leur dévoue-

1. *Midsummer night's dream*, act. v, sc. 5.

ment. « Pendant mes voyages, dit-elle par la bouche de Thésée, il est souvent arrivé que, dans les réceptions qu'on me faisait, de grands clercs avaient préparé d'avance les compliments qu'ils devaient m'adresser. Quand je les voyais trembler et pâlir, s'interrompre au milieu d'une phrase commencée, bégayer timidement les inflexions de leur langue exercée, rester court et ne pouvoir achever leurs harangues, dans leur silence même je lisais la cordialité de leur accueil, et la timidité craintive de leur respect m'en disait plus que n'aurait pu m'en apprendre la verbeuse éloquence d'un orateur effronté[1]. »

Tous ces éléments variés du drame, le fantastique, l'intrigue d'amour, la comédie burlesque, les allusions aux personnages présents, les traits de circonstance et les idées générales, Shakspeare les fond dans une harmonie merveilleuse et en compose une trame légère, mais solide, où le doigt ne découvre aucune partie plus faible que les autres. Ce qui fait surtout la beauté de cette œuvre, c'est la mélodie continue du rhythme et le charme poétique du style. Tout y coule de source. On n'y sent aucune trace d'emphase ni d'affectation. Le langage a des ailes, comme Puck, et suit sans effort le vol de la pensée. Les Anglais peuvent citer *le Songe d'une nuit d'été* comme un modèle d'harmonie aux étrangers qui contestent les qualités musicales de leur langue, de même que les Allemands citent la première partie de *Faust* comme un chef-d'œuvre de versification mélodieuse.

1. *Midsummer night's dream*, act. v, sc. 1.

VI

LA TEMPÊTE.

La plupart des critiques terminent aujourd'hui la liste des pièces de Shakspeare par le *Conte d'hiver*. J'avoue que cette place me paraît réservée à *la Tempête*, quoique nous sachions que celle-ci a été représentée devant le roi, à Whitehall, quatre jours avant le *Conte d'hiver*. Une si légère différence ne mérite aucune attention. D'ailleurs, la date de la représentation d'une pièce à la cour n'entraîne pas nécessairement celle de la composition. L'une peut avoir été représentée avant l'autre à la cour, quoique écrite et jouée la dernière au théâtre.

Aucune œuvre ne couronne plus dignement la carrière dramatique du poëte que *la Tempête*. Nous savons qu'il est impossible de la reporter avant 1609, qu'elle date sans doute de 1611, et, tant qu'il ne sera pas démontré d'une manière certaine qu'elle a été suivie d'autres productions, je persisterai à y voir, comme l'ont fait les successeurs immédiats de Shakspeare et les critiques du dix-huitième siècle, la dernière née de ses œuvres, celle où il adresse ses adieux au public. La sérénité admirable qui y règne répond, en effet, à l'état d'un esprit qui se détache des préoccupations mondaines et qui va se recueillir volontairement dans la retraite. Le merveilleux en fait le fond comme dans *le Songe d'une nuit d'été*, et l'aimable Ariel appartient à la même famille que Puck, le messager d'Obéron. Mais ce merveilleux, bien loin d'exprimer un pur caprice de la fantaisie, obéit ici aux

lois d'une logique rigoureuse et contribue à la moralité de la fable. Les aventures ne se succèdent pas au hasard comme dans un Masque, et les personnages n'y sont pas le jouet d'un sort aveugle.

Dans *la Tempête*, tout est prévu et dirigé par une volonté supérieure. Dès le premier acte on aperçoit la main de Prospéro, qui, jusqu'à la fin, fait sentir sa puissance invincible. Ce magicien, sous le costume duquel Shakspeare se cache, veut éprouver ses ennemis et ses amis, amener les uns au repentir par l'expiation, les autres au bonheur par le sacrifice et aboutir à un dénoûment moral et philanthropique. Pour y arriver, il trace son plan dont les différentes scènes de la pièce ne sont que les parties et il l'exécute avec une précision mathématique. Il ordonne même les choses si exactement qu'il s'impose des limites de temps dont il ne doit pas sortir, et qu'en effet il n'en sort pas. Il faut qu'au bout de trois heures les événements qu'il prépare s'accomplissent, et il a soin de rappeler, à deux reprises différentes, qu'il ne veut pas dépasser ce terme.

Shakspeare, dans ses deux dernières pièces, traite évidemment la question des unités que lui opposaient les poëtes de l'école classique et particulièrement Ben Jonson. Dans le *Conte d'hiver*, il déclare qu'il a le droit de s'en passer, et pour le prouver il met dix-sept ans d'intervalle entre la première et la deuxième partie de son drame. Ici, au contraire, il les observe scrupuleusement, comme pour montrer qu'il lui est indifférent de les respecter, qu'elles n'enchaînent pas son imagination, et que, même dans un sujet fantastique, il peut, sans rien sacrifier de l'abondance de ses conceptions, s'en accommoder aussi bien que le plus timide imitateur de l'anti-

quité. S'il fallait juger de l'efficacité de la règle par la comparaison du *Conte d'hiver* où elle est violée, avec *la Tempête* où elle est suivie, la question serait tranchée en faveur des classiques; car le *Conte d'hiver*, malgré de grandes beautés de détail, est une des conceptions les moins heureuses de Shakspeare, tandis que *la Tempête* en est une des plus belles. Voici donc que le dieu des romantiques donne lui-même un démenti aux théories qu'on tirera plus tard de ses œuvres et nous apprend, par son exemple, que les principes d'Aristote peuvent se concilier avec les plus libres inspirations du génie. Il n'en reste pas moins vrai, comme nous l'avons dit ailleurs, qu'il ne se sent nullement obligé de s'y conformer, qu'il s'en affranchit avec intention et qu'il réclame pour l'auteur dramatique une entière indépendance, en ne lui imposant d'autre règle que le succès. On a, par conséquent, raison de le considérer comme un adversaire déclaré des unités. Mais il est curieux de voir avec quelle facilité il les accepte, et comme il porte légèrement, le jour où il le veut, le poids de ces chaînes qui paraissent si lourdes aux critiques de l'école de Schlegel. Ceux qui plaignent Corneille et Racine d'avoir subi ce joug, qui en concluent que leurs œuvres valent moins que si elles avaient été conçues dans un système plus large et qui félicitent Shakspeare de la liberté dont il a joui, peuvent juger, par l'exemple de *la Tempête*, de ce qu'aurait été son théâtre s'il avait eu le malheur d'y appliquer la poétique d'Aristote. A coup sûr, ni la poésie, ni l'imagination, ni le mouvement dramatique n'y auraient manqué. Le vrai génie n'est pas plus arrêté par les règles lorsqu'il les observe, que diminué lorsqu'il s'en passe. Sa puissance, qui ne lui vient d'aucune théorie, éclate, en dépit

de tous les obstacles, dans un temps où la critique a des principes fixes dont il est obligé de tenir compte, aussi bien qu'à une époque où les esprits ne reconnaissent aucune discipline.

La Tempête, quoique ordonnée très-sévèrement, n'en contient pas moins les éléments les plus riches du drame, des scènes merveilleuses, des aventures surprenantes, des passions vraies et des caractères vivants. Elle se compose d'un mélange habile d'événements surnaturels et de réalités qui excitent au plus haut point la curiosité, et qui, en étonnant la raison, finissent néanmoins par la satisfaire. Le sujet porte l'esprit vers un ordre d'idées qui intéressait alors singulièrement les compatriotes de Shakspeare. Il nous jette sur une terre lointaine, inconnue, habitée par une race différente de la nôtre, au milieu des enchantements d'une nature admirable, et elle nous y retient par toutes les séductions de la nouveauté. Quelle source d'intérêt pour un peuple de voyageurs et de marins qui, dès le seizième siècle, envoyait déjà en Amérique de hardis explorateurs et préparait cette puissance maritime et coloniale qui a fait sa grandeur !

C'est le récit d'un voyage célèbre qui a fourni à Shakspeare l'idée première de *la Tempête*. En 1609, George Sommers partit avec trente bâtiments pour la Virginie, fut séparé de sa flotte par un coup de vent, aborda seul sur le vaisseau amiral aux îles Bermudes, et, au retour, publia un compte rendu de son expédition, sous le titre de : *Découverte des Bermudes, autrement appelées îles des Diables*. Cet ouvrage eut un grand succès. Shakspeare, qui aimait les sujets populaires, s'en empara et en fit le point de départ de sa pièce. Lui aussi représenta une

tempête, des matelots qui luttent contre la mer, une escadre dispersée, le vaisseau amiral éloigné des autres et jeté par le vent sur une côte déserte. Lui aussi il peignit, comme Sommers, le climat doux et la riante nature de l'île et il la peupla également d'esprits aériens, dont le marin superstitieux avait cru entendre les concerts sous les grands arbres qu'agitait la brise. Il savait quelle curiosité provoquaient dans le peuple ces récits de voyages extraordinaires et en général tout ce qui venait de loin. Il en profite pour le succès de son œuvre ; mais il s'en moque, comme il le fait de tant d'autres travers des hommes et surtout de ses concitoyens, lorsqu'il fait dire à Trinculo, qui prend Caliban pour un monstre marin : « Si j'étais en Angleterre et que j'eusse seulement ce poisson en peinture, il n'y a pas de badaud dans ce pays-là qui, un jour de foire, ne donnât pour le voir sa pièce d'argent. Là, ce monstre enrichirait son homme. Il n'y a pas d'animal étrange qui n'y enrichisse son homme. Ils ne donnent pas une obole pour soulager un mendiant estropié ; ils en dépenseront dix pour voir un Indien mort[1]. »

Aucun poëte dramatique n'a jamais mieux su que Shakspeare ce qui convenait au public, et, tout en le raillant de ses goûts, n'en a mieux tiré parti. L'appareil magique dont il entoure Prospéro ne dut pas moins séduire les imaginations anglaises que le terrain éloigné et inconnu sur lequel il le place. De son temps on croyait encore aux magiciens, on écrivait des ouvrages sur la recherche des trésors, sur les sciences occultes et sur la manière d'évoquer les esprits ; on distinguait les enchan-

1. *The Tempest*, act. II, sc. 2.

teurs en deux classes suivant le degré de leur puissance, et on les soupçonnait d'avoir vendu leur âme au diable, en échange de l'empire qu'ils exerçaient sur le monde surnaturel. On prenait au sérieux John Dee, que Ben Jonson démasqua avec une si amère ironie dans *l'Alchimiste*. Prospéro porte le costume traditionnel de ses pareils, le chapeau élevé de l'astrologue, la robe constellée d'étoiles et la baguette magique. Ariel, son ministre, rappelle la fée Sibylle ou Sibyla, qu'il n'appartient qu'aux magiciens les plus puissants d'évoquer. Comme elle, il est vêtu d'une tunique blanche aux reflets éclatants. Quand on joue aujourd'hui *la Tempête* en Angleterre, on en conserve avec soin tout le côté féerique et fantastique, et l'on cherche, par la magie des décors, des costumes et de la mise en scène, à donner aux spectateurs toutes les illusions du merveilleux. Je l'ai vue bien montée et bien jouée à Londres, au théâtre de Sadler'sWells, sous la direction de M. Phelps, qui remplissait lui-même le rôle de Prospéro.

C'est ce Prospéro qui tient entre ses mains tous les fils de l'intrigue. Quand on connaît à fond son caractère et ses actes, on comprend le sens de la pièce. Il était duc de Milan, et malgré ce titre il ne gouvernait pas son duché. Absorbé dans l'étude des sciences, il négligeait ses devoirs de prince et laissait à son frère la direction absolue des affaires publiques. La faute politique et morale qu'il commettait, en abandonnant ainsi ses droits, entraîne pour lui de terribles conséquences. Son frère profite de la liberté et du pouvoir dont il jouit pour se créer des partisans, et pour se faire couronner duc à sa place. On embarque Prospéro et sa fille sur un vieux

bâtiment qui faisait eau de toutes parts et on les abandonne à la merci de la mer. Après une longue odyssée, le vent les pousse sur les côtes d'une île sauvage, où nous les trouvons quand la scène s'ouvre. Prospéro, dans cette solitude, s'est procuré des ressources par son art magique; il soumet les éléments à sa volonté et il commande aux nombreux esprits qui habitent seuls l'île, car elle ne renfermait, quand il y est arrivé, qu'un être humain, fils d'une sorcière, le monstre Caliban, qui n'a de l'humanité que les organes et les appétits grossiers. Prospéro, comme c'est le devoir d'un Européen, entreprend de civiliser ce sauvage. Mais, tandis qu'il gouverne sans difficulté le monde des esprits, ses efforts échouent ici devant la résistance d'un être méchant et rebelle à toute autorité. Il enseigne le langage et les premiers éléments des connaissances à Caliban. Celui-ci ne se sert de ce qu'il apprend que pour maudire son maître et chercher à lui nuire.

Ce rôle de Caliban a été l'occasion de volumineux commentaires[1]. Suivant quelques critiques, il représente non-seulement les races du nouveau monde, ignorantes et cruelles, les cannibales, dont son nom paraît l'anagramme, mais encore les masses populaires et les instincts mauvais de la multitude. On va jusqu'à dire que Shakspeare, partisan de l'aristocratie et hostile à l'influence des classes inférieures, personnifie, dans cette nature abjecte, l'esprit révolutionnaire qu'il a déjà condamné lorsqu'il a peint la révolte de Jack Cade et les plébéiens du temps de Jules César. « Caliban, c'est le peuple, s'écrie M. Kreyssig. Voyez-le agir et jugez-le.

1. Voy. surtout les ouvrages de MM. Gervinus et Kreyssig.

Comme le peuple, il adore tout ce qui flatte ses sens, il se prosterne devant un matelot ivre qui lui fait boire du vin, il admire le courage brutal de Stéphano, il déteste le maître qui le gouverne justement, il veut s'en donner un pire parce que celui-ci encourage ses vices, et quand il entonne sa chanson à boire : « Ban! ban! Caliban! liberté! liberté! » il résume tous les manifestes de la démocratie, qui ne demande jamais que la liberté de faire le mal. Voilà le sens caché de l'œuvre de Shakspeare et l'enigme qu'il n'appartient qu'aux esprits pénétrants de déchiffrer. » Cette pénétration m'effraye et j'ai peur que les critiques allemands n'engagent bientôt une discussion en règle sur l'ancien régime et sur la révolution, à propos de *la Tempête.* M. Gervinus a déjà trouvé moyen de parler des événements de 1848, à propos de Richard II. J'avoue que je ne puis découvrir de si profondes pensées politiques sous l'extérieur grotesque de Caliban ; quand Shakspeare a voulu peindre le peuple, il l'a peint tel que chacun le voit sans recourir à aucun symbole, ici sous le costume des bourgeois ou des artisans de Londres, là sous les traits des citoyens de Rome. Caliban ne lui ressemble pas plus qu'un cannibale ne ressemble à un habitant des villes. Il représente simplement l'homme primitif livré à lui-même, et si Shakspeare a une intention philosophique en mettant en scène ce personnage, elle est plus simple et plus vraisemblable que celle qu'on lui attribue. Je ne vois là qu'une fine ironie à l'adresse des rêveurs de son siècle, des Thomas Morus et des Campanella qui opposent déjà, comme le fera plus tard Rousseau, l'innocence de l'état de nature aux misères de la civilisation. « L'homme naît bon, disaient les réformateurs et les philanthropes avant le philosophe de Genève ; c'est la

société qui le corrompt. » Shakspeare répond à ce paradoxe par le portrait du sauvage, tel que le trouvaient les navigateurs dans les pays récemment découverts, avec ses appétits sensuels, sa férocité et ses ruses sanguinaires. « Où donc est cette perfection idéale qui précède partout la civilisation et que la civilisation détruit? Au contraire, moins l'homme est civilisé et plus il se rapproche de l'animal. Votre héros, semble-t-il dire aux utopistes, marche à quatre pattes aussi bien qu'à deux, il a la peau velue, il fait le mal à force ouverte quand il l'ose, et par surprise quand il a peur; en un mot, il s'appelle Caliban. Voulez-vous ramener l'humanité du degré d'intelligence que représente Prospéro à l'abrutissement du fils de Sycorax? » C'est là une sorte de plaidoyer dramatique en faveur des colons qui allaient porter les mœurs et la religion de l'Anglèterre dans le nouveau monde. On les accusait de troubler l'heureuse paix de peuples inoffensifs, de leur inoculer les vices des États corrompus et, au lieu d'applaudir à leurs courageux efforts, on essayait d'attendrir la nation par des rêveries sentimentales sur le bonheur de l'ignorance et les bienfaits de la barbarie. On insinuait que ce n'étaient pas les sauvages qu'il fallait convertir à la civilisation, mais les hommes civilisés qu'il serait bon de rapprocher peu à peu de l'état de nature. Shakspeare se moque de ces chimères. A ses yeux, l'Europe doit accomplir son œuvre et conquérir le monde. Il a trop de bon sens et de patriotisme pour ne pas reconnaître, dans ces hardis marins qui plantent sur des rivages inconnus le drapeau de la Grande-Bretagne, les meilleurs instruments de sa puissance et les plus nobles représentants de la race anglo-saxonne.

Que serait devenue en effet l'Amérique entre les mains des anciens possesseurs du sol et combien ses destinées sont différentes, depuis que les colons anglais l'occupent! Deux siècles et demi nous séparent du temps où Shakspeare écrivait *la Tempête*, et les descendants de Caliban, les tribus sauvages des Iroquois, des Comanches et des Apaches reculent sans cesse devant la baguette magique de Prospéro qui a été le père d'un grand peuple et qui s'appelle aujourd'hui *frère Jonathan.*

Le poëte reprend sa thèse, sous une autre forme, en attaquant les réformateurs qui veulent changer l'état de la société, détruire les inégalités, établir la communauté des biens et atteindre un idéal de perfection que la nature humaine ne comporte pas. Le fameux passage qu'il a traduit de Montaigne n'est qu'une sortie ironique contre les politiques chimériques qui rêvent un âge d'or impossible à réaliser [1]. « Dans ma république, dit Gonsalve, je voudrais faire le contraire de tout ce qui existe. Je n'y admettrais aucune sorte de commerce ni aucun titre de magistrature; les lettres n'y seraient pas connues; il n'y aurait ni riches, ni pauvres, ni serviteurs d'aucun genre; point de contrats ni de successions; point de limites entre les champs et les vignes; ni métal, ni blé, ni vin, ni huile; plus de travail; tous les hommes se reposeraient et les femmes aussi, mais elles seraient chastes et pures. Point de souveraineté... Tous les produits de la nature se mettraient en commun, sans sueur ni travail. Je ne voudrais avoir ni trahison ni félonie, ni épée, ni pique, ni poignard, ni mousquet, ni engin de guerre d'aucune sorte; mais la nature fournirait d'elle-même à foison et

1. Voy. à ce sujet un piquant chapitre de M. Philarète Chasles dans ses *Études sur Shakspeare, Marie Stuart et l'Arétin.* Paris, Amyot.

en abondance de quoi nourrir mon peuple[1]. » Celui qui pense ainsi fait rire à ses dépens ceux qui l'écoutent et se moque à son tour de la crédulité avec laquelle ils ont pris au sérieux une tirade plaisante. L'intention du poëte est évidente. Par la bouche des différents personnages qu'il met en scène, des honnêtes gens, comme Gonsalve, aussi bien que des politiques positifs, comme Sébastien et Antonio, il crible d'épigrammes les utopistes. Prospéro, qui exprime sa vraie pensée, se garde bien de tomber dans leurs aberrations. Il accepte les hommes tels qu'ils sont, sans se faire illusion sur leurs qualités natives; il ne les croit pas nés bons, il sait au contraire qu'ils portent en eux le germe de beaucoup de vices; il ne désespère pas néanmoins de l'espèce humaine, et au lieu de chercher à les ramener à l'état de nature, c'est-à-dire à la barbarie pour les rendre meilleurs, il s'efforce de les corriger par la raison et par l'expérience. Il éclaire les méchants, il les oblige à rentrer en eux-mêmes, il réveille en eux le sens moral, et c'est grâce à l'ascendant d'une intelligence supérieure et non en les replongeant dans l'ignorance qu'il les régénère. Pour remplir la tâche qu'il s'est imposée, il faut autant de lumières que de volonté. Là où le philosophe réussit, l'ignorant échouerait. Il combine, en effet, avec beaucoup d'art tous les moyens qu'il emploie pour convertir les coupables.

Sa science magique lui apprend que les trois hommes qui lui ont fait le plus de mal, le roi de Naples, Sébastien et son propre frère, naviguent dans les parages de l'île qu'il habite. Aussitôt il soulève une tempête imaginaire, il feint de briser en mille pièces le bâtiment qui les

1. *The Tempest*, act. II, sc. 1.

porte et il les jette sur le rivage désert. Il n'y a pas de meilleure école que le malheur. Si ces âmes criminelles peuvent être ramenées au bien, elles le seront par une série d'épreuves douloureuses. Déjà le roi de Naples a vu tomber à la mer, sous ses yeux, son fils unique, il le croit mort et le châtiment suivi du regret des fautes passées, ce châtiment qui amène les remords et les résolutions salutaires, commence pour lui. Antonio et Sébastien, plus endurcis, ne se convertissent pas si vite. Même après le naufrage, et sur cette terre inconnue, ils méditent un nouveau crime dans une scène pleine de vigueur qu'on n'a point assez remarquée et qui rappelle les plus beaux passages des tragédies de Shakspeare. Ce sont deux hommes intelligents et hardis, de l'école d'Iago et d'Edmond de Gloster, capables de tous les crimes et qu'aucun scrupule n'arrête quand il s'agit de commettre une mauvaise action qui doit leur être utile. Pour les amener à résipiscence, les moyens ordinaires ne suffiraient pas. Prospéro en emploie de surnaturels. Il fait apparaître devant eux des monstres qui leur rappellent leurs crimes et les menacent d'une prochaine vengeance. Il les prépare à se repentir et à mériter le pardon qu'il se propose de leur accorder. Dans ses tragédies, Shakspeare ne pardonnait pas aux scélérats; il les livrait sans pitié à la destinée qu'ils s'étaient faite eux-mêmes. Ici, il nous présente un spectacle moins tragique, mais plus noble, celui d'un homme offensé qui tient entre ses mains la vie de ses ennemis, qui peut les tuer justement, mais qui aime mieux leur faire grâce, pour leur laisser le temps de réparer leurs fautes, que se venger d'eux. Les belles paroles de Prospéro, au commencement du cinquième acte, expriment les sentiments généreux que le

poëte attribue à son héros et le jugement qu'il porte sans doute lui-même sur les actions humaines. Une indulgence raisonnable et ferme paraît être le dernier mot de sa philosophie. Il n'est ni faible ni aveugle, mais il est miséricordieux, et, sachant combien l'homme est fragile, il accorde quelque chose à l'infirmité de notre nature. Ne pas laisser le crime impuni, mais atteindre l'âme du coupable plutôt que son corps, le guérir plutôt que le frapper, et, quand il a subi une épreuve suffisante, oublier le passé et tendre les bras au pécheur pénitent, telle est la conclusion de *la Tempête*. Lorsque Ariel annonce à son maître que les trois criminels sont livrés au plus violent désespoir et arrosent de leurs larmes le sol de la grotte où ils les a renfermés, Prospéro lui répond : « Toi, qui n'es qu'un être aérien, tu sens leur douleur, tu en es ému, et moi qui suis de leur race, moi qui en toutes choses ressens les mêmes émotions et les mêmes passions qu'eux, je ne serais pas attendri plus que toi encore ! Quoique leurs grands torts envers moi m'aient blessé jusqu'au fond du cœur, néanmoins je prends le parti de ma raison, qui est la plus noble, contre ma colère ; la vertu a plus de prix que la vengeance ; puisqu'ils se repentent, mon but est atteint[1] ! » Voilà l'idée fondamentale de la pièce.

Mais l'homme juste n'a pas seulement affaire à des ennemis et à des coupables. Il lui reste des devoirs à remplir envers ceux qu'il aime et envers les bons. Nous l'avons vu s'acquitter de la première partie de sa tâche. Il s'acquitte de la seconde quand il soumet sa fille bienaimée et le jeune Ferdinand, prince royal de Naples, à

1. *The Tempest*, act. v, sc. 1.

une épreuve préparatoire avant de les unir. C'est là un poétique épisode d'où se détache la gracieuse figure de Miranda, une des plus aimables créations du poëte. Miranda est le type de la candeur virginale, de l'amour pur et de la jeunesse de l'âme et des sens. Enfermée depuis son enfance dans une île déserte, elle ne connaît que deux créatures humaines, son père et Caliban. Le premier homme, jeune et beau, qu'elle rencontre la séduit comme une apparition céleste, et avec la naïveté d'une parfaite innocence elle exprime tout haut les sentiments qu'elle éprouve. Rien de plus légitime ni de plus naturel que cet amour. Prospéro lui-même a voulu le faire naître. Seulement il donne une leçon à sa fille et au prince en leur apprenant à tous deux que le bonheur ne s'obtient qu'au prix du sacrifice. Les plaisirs faciles amollissent l'âme. Sans vouloir arrêter l'élan de deux cœurs entraînés l'un vers l'autre, le père prévoyant leur oppose des obstacles qui sont la pierre de touche des sentiments vrais. Il les enchaîne ainsi par un lien plus fort et il sanctifie leur amour par la souffrance. Il traite avec une dureté apparente le jeune Ferdinand, il lui impose même un rude travail afin de mieux connaître la trempe de son caractère. Quand il le voit supporter courageusement cette épreuve, et qu'il juge que sa fille est assez attendrie par le spectacle de l'humiliation de son amant, il les unit. Encore, quoiqu'il les abandonne à eux-mêmes, leur prescrit-il une chaste retenue jusqu'à ce que les dernières cérémonies du mariage soient accomplies. Partout il exige que l'homme fasse son éducation morale par un retour sur lui-même et par un effort constant de sa volonté. En même temps, il donne l'exemple d'une activité virile. Autrefois, pendant qu'il régnait

sur Milan, il négligeait les devoirs pratiques de la royauté pour se livrer aux spéculations scientifiques qui séduisaient son intelligence; mais le malheur lui a ouvert les yeux. Il a vu qu'il fallait intervenir de sa personne dans la mêlée des passions humaines, si on ne voulait être écrasé par elles, et garder son poste de combat sous peine de périr. Depuis lors, il agit au lieu de rêver; quand il se trouve en face de ses ennemis, il les domine, et, pendant toute la durée de la pièce, il prépare et il dirige les événements avec le coup d'œil d'un homme d'action, jusqu'à ce que vienne l'heure qu'il a fixée d'avance pour le repos.

Ce caractère si complet, à la fois bienveillant et ferme, plein d'indulgence pour les faiblesses humaines, quoiqu'il les découvre avec une impitoyable pénétration et qu'il les corrige, quand il le peut, ce mélange de raison, d'ironie et de bonté nous représentent ce que devait être Shakspeare lui-même pendant les dernières années de sa maturité. Après avoir traversé de mauvais jours, après avoir souffert et lutté contre les orages de la vie, au commencement du dix-septième siècle, lorsqu'il composait ses drames les plus sombres, *Hamlet* et *Timon d'Athènes*, il atteint, à partir de 1609 au plus tard, la sérénité qui est le fruit de l'expérience et le privilége des âmes supérieures. Il se dépouille alors, comme Prospéro, de toute amertume contre les personnes, il voit de haut les choses et les hommes, et, au lieu du tumulte des passions humaines qu'il a si bien comprises et si fortement décrites, son imagination ne lui offre plus que des tableaux tranquilles.

La Tempête est la seule de ses pièces qui exprime nettement cet état de son âme, et c'est pour cela surtout

qu'il faut l'étudier la dernière. Elle couronne la carrière du poëte. Arrivé là, Shakspeare dit adieu au monde ; comme son héros il brise sa baguette magique, et jeune encore, mais plein de modération, il se réfugie dans la solitude de Stratford-sur-Avon, afin de s'y recueillir quelques années et de se préparer à la lutte suprême. L'enchanteur qui a tant de fois émerveillé les hommes par les conceptions de son génie abandonne le théâtre brillant de sa gloire. De toutes les ambitions humaines il ne lui reste plus que celle de bien mourir. « Je me retirerai à Milan, dit Prospéro, où une de mes pensées sur trois sera consacrée à la mort. » Ce sont là les adieux du poëte au public. Il abdique en conquérant après une victoire.

CHAPITRE HUITIÈME

Considérations générales sur le théâtre de Shakspeare. — L'homme et le poëte. — Les critiques de Shakspeare au dix-septième et au dix-huitième siècle en Angleterre. — L'acteur Garrick. — Révolution que les Allemands opèrent dans la critique de ses œuvres. — Lessing, Gœthe, Schlegel. — Ce qu'ils ont fait pour sa gloire. — Ce qu'il y a de vrai et de faux dans leurs jugements. — Leurs successeurs. — Traits particuliers du génie de Shakspeare. — Son étendue, sa variété, sa ressemblance avec la nature. — Moralité de ses œuvres.

I

La biographie de Shakspeare est aussi obscure que sa renommée est glorieuse. Nous ne savons de lui que ce que nous apprennent quelques rares anecdotes, dont l'authenticité est douteuse, et ce que nous révèle l'étude de ses drames et de ses sonnets. Quoiqu'il ne faille point abuser des conjectures dans un sujet si délicat, et où l'on risque si fort d'attribuer au poëte des pensées qui appartiennent à ses personnages, ses œuvres nous en disent plus sur son caractère que ses contemporains. Quand nous voulons nous représenter sa physionomie probable aux différentes époques de sa vie, nous nous le figurons, et ce n'est pas là sans doute une pure illusion, sous les traits des héros qu'il met successivement en scène; nous le voyons d'abord gai, moqueur, et ce-

pendant amoureux avec Bénédict, amer avec Hamlet, et enfin plein de sérénité avec Prospéro. Si nous cherchons dans son théâtre un personnage qui réunisse en un seul rôle la plus grande partie des qualités que nous lui supposons, nous pensons au prince Henri, simple, jovial, sincère, ennemi de l'étiquette et de tout vain cérémonial, ami de la bonne chère et des plaisirs de la jeunesse, mais gardant précieusement, au milieu de ses désordres, le feu de l'intelligence et la séve des sentiments généreux; actif quand il faut agir, plein de raison quand il faut gouverner; ardent comme un chevalier, sage comme un diplomate : admirable composé de gaieté, d'imagination et de raison, qui à coup sûr n'est pas tout Shakspeare, mais qui lui ressemble peut-être plus qu'aucune de ses créations.

Il est permis de croire que le jeune habitant de Stratford-sur-Avon, qui venait, vers 1586, chercher fortune à Londres, et qui se mêla tout de suite à la société fort dissipée des acteurs et des auteurs dramatiques, n'y vécut pas en puritain, quoiqu'il laissât derrière lui, dans sa province, une femme et des enfants. Les chaudes peintures qu'il fait de l'amour dans ses poëmes, l'influence irrésistible qu'il lui attribue dans ses comédies, les élans passionnés et douloureux de ses sonnets trahissent chez lui une expérience personnelle à laquelle l'imagination toute seule ne pourrait pas suppléer. Il faut avoir aimé pour comprendre ainsi les joies et les douleurs de la passion. Mais le poëte dramatique, qui doit peindre la nature sous ses aspects les plus divers et conserver pour cela toute la liberté de l'observateur, acquiert de bonne heure un grand empire sur lui-même. Quelle que soit l'ivresse du plaisir, il ne s'y livre jamais tout entier, et

au moment où il s'enflamme en faisant parler les amants, son esprit lucide proteste en faveur de la raison contre l'amour, soit par l'ironie, soit par le bon sens. Dans *Roméo et Juliette*, qu'on a appelé l'hymne de l'amour, il corrige les transports amoureux des deux jeunes gens de Vérone par les leçons de frère Laurent. Sans connaître l'histoire secrète de ses premières années, nous pouvons être certains qu'au plus fort de la passion il a dû se tenir à lui-même le langage que le moine tient à Roméo. Jamais il n'a perdu de vue les vrais principes de la sagesse.

Du reste, au moment où il écrivait ses comédies, qui roulent en général sur une intrigue d'amour, l'amour l'absorbait si peu qu'il composait en même temps ses drames historiques, qui sont l'œuvre d'un esprit politique plutôt que d'un amoureux. Puis, à l'âge de la maturité, il renonça presque complétement à traiter le sujet favori de sa jeunesse, et il fit des tragédies telles que *Macbeth, le Roi Lear* et *Timon d'Athènes*, où la passion ne joue aucun rôle. C'est l'époque où, sous l'influence de chagrins domestiques, peut-être par suite de la mort de son fils Hamet et des malheurs de son ami Southampton, il semble incliner à la mélancolie. Cependant la tristesse ne le domine pas plus que le plaisir ne l'avait dominé. Dans ses œuvres les plus tristes, il y a des éclairs de gaieté, et pendant qu'il les compose son imagination féconde en conçoit de plus légères.

Le poëte dramatique doit avoir un caractère tout différent de celui du poëte lyrique. Ses impressions personnelles ne doivent jamais être assez absolues pour l'empêcher de partager les sentiments divers, souvent contraires aux siens, que les situations dramatiques

l'obligent à attribuer à ses personnages. Cette impersonnalité nécessaire au dramaturge, aucun écrivain moderne ne l'a possédée à un plus haut degré que Shakspeare, et c'est là une des causes de sa supériorité. Il reste jusqu'à un certain point maître de lui-même, lorsqu'on croit qu'il s'abandonne le plus à l'inspiration, il maintient une sorte d'équilibre entre ses facultés, et la pensée qui le préoccupe le plus, pendant qu'il écrit, ne l'empêche pas d'accueillir des idées opposées et de les exprimer aussi bien que s'il n'en avait pas d'autres. Il n'est jamais assez gai pour ne pas être en même temps sérieux, assez passionné pour ne pas être raisonnable, ni assez triste pour ne pas redevenir gai. Comme l'avocat qui plaide aujourd'hui pour celui qu'au besoin il accuserait demain, il éprouve tour à tour les sentiments contradictoires de ses héros, il s'identifie avec chacun d'eux, et il compose sa physionomie à leur image, sans qu'aucun d'eux nous rende exactement la sienne. Ne fait-il pas parler dans la même pièce, avec une égale vérité, Iago et Desdémone; ailleurs, Edmond de Gloster et Cordélie, Falstaff et Hotspur? Aucun de ces personnages n'exprime la pensée du poëte et ne répond à un état particulier de son esprit. Sont-ils pour cela inférieurs à ceux que nous regardons comme les interprètes probables de ses sentiments? Qu'il prenne la parole en son nom ou au nom des autres, il n'oublie pas qu'il fait une œuvre dramatique dans laquelle il faut avant tout mettre d'accord les caractères et les situations.

Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas dans ses pièces des élans lyriques étrangers au sujet, ou des réflexions morales déplacées dans certaines bouches, par où l'on voit percer les idées personnelles de l'homme. Au con-

traire, ces hors-d'œuvre sont fréquents chez lui, mais ils n'y prennent jamais la première place, et ils n'y entravent pas le développement dramatique de l'intrigue. S'il cède à l'inspiration du moment dans le détail, il la subordonne, dans l'ensemble, au plan qu'il a conçu. Il a beau s'égarer dans les chemins détournés, il tient toujours à la main un fil conducteur qui le ramène tôt ou tard au but qu'il veut atteindre. Irrégulier en apparence et intempérant par accès, il n'en ordonne pas moins avec art ses conceptions. Donner beaucoup à l'imprévu, au hasard, à la fantaisie, mais ne pas s'y laisser entraîner, et se réserver, à travers tous les écarts, la direction vigilante de soi-même, c'est là une règle qu'il suit dans son théâtre aussi bien que dans sa vie. Le peu que nous savons de ses actes s'accorde avec cette opinion.

Il vit au milieu d'une société brillante et dissipée de gentilshommes et d'auteurs dramatiques, il partage souvent leurs plaisirs, il acquiert parmi eux la réputation d'un joyeux compagnon ; le soir, à *la Sirène*, il tient tête à Ben Jonson, buveur et causeur intrépide, ou il poursuit, en compagnie de lord Southampton, quelque aventure galante. A le voir, on le prendrait pour l'esprit le plus léger de cette bande d'épicuriens. Qu'on ne s'y trompe pas néanmoins! comme son héros le prince Henri, après avoir badiné avec Falstaff et Poins, il sait se débarrasser de l'un et de l'autre, et traiter sérieusement toutes les questions sérieuses. Beaucoup de poëtes de son temps vivent misérablement faute d'un peu d'ordre. Marlowe finit mal, après avoir mal commencé. Massinger se débat de longues années contre la misère sans pouvoir en sortir. Shakspeare agit avec beaucoup plus de prudence. Cet habitué de la taverne, ce gai convive et cet homme

de plaisir ne se contente pas des jouissances faciles de l'heure présente; il veut assurer son avenir et celui de ses enfants, acquérir une fortune honorable, et par suite l'indépendance; il fait des calculs de père de famille, il économise une partie des bénéfices que lui rapporte le théâtre, et il achète des propriétés, comme un bourgeois avisé qui place bien son argent. En 1598, il fait l'acquisition d'une belle maison à Stratford, où il espère se retirer et se fixer; en 1602-3, il devient propriétaire de trois pièces de terre auxquelles il en ajoute d'autres en 1605. En 1609, dans le quartier de Londres qu'il habitait, à Southwark, il payait la taxe des pauvres sur le même pied que les habitants les plus imposés et les plus riches. Collier estime que son revenu montait, dans les dernières années, à 400 livres sterling (10,000 fr.), qui représentent près de 40,000 francs de notre monnaie. Dès 1604, il avait renoncé à paraître sur les planches, sans doute pour faire plus facilement partie de la bourgeoisie ou plutôt de ce qu'on appelle en Angleterre la *gentry;* il ne restait plus attaché au théâtre que comme actionnaire et auteur dramatique [1].

Cette veine de bon sens pratique, cachée sous tant d'imagination, caractérise bien la race anglo-saxonne. Shakspeare tire parti de son génie en véritable Anglais. De son vivant même, sa conduite était citée comme un exemple à ses camarades. « Soyez mesurés comme Shakspeare, » dit aux comédiens un pamphlétaire du temps. Sa modération égalait, en effet, son habileté. Quand il eut fait sa fortune et acquis dans le monde le rang honorable que donne toujours la richesse en An-

1. J. Payne Collier, *New facts regarding the life of Shakspeare.*

gleterre, il se retira sagement, préférant la liberté aux plus brillants succès. Sa renommée éclipsait celle de tous les poëtes de son temps; chacun de ses drames obtenait un triomphe certain. Aucune tentation néanmoins ne put le décider à rester à Londres où tant d'applaudissements l'attendaient encore. Il voulut se recueillir dans la retraite avant de mourir, et il donna ainsi un nouvel exemple de cet empire sur lui-même que tous ses actes antérieurs nous révèlent. Deux ans après, en 1616, il mourut à l'âge de cinquante-deux ans.

II

Shakspeare mort, que devinrent ses œuvres? Étaient-elles très-populaires de son vivant et le furent-elles après lui? Les témoignages de ses contemporains sont unanimes sur ce point. Nous savons positivement que, pendant sa vie et après sa mort, jusqu'à la fermeture du théâtre, en 1640, elles excitaient une admiration générale; elles étaient applaudies et redemandées sans cesse sur la scène. En 1604, dans un court espace de temps, sur treize pièces jouées devant le roi Jacques Ier, il y en avait huit de Shakspeare. En 1611, sur cinq pièces jouées par les acteurs du roi à Whitehall et à Greenwich, il y en a deux de Shakspeare, le *Conte d'hiver* et *la Tempête*. Ce grand succès se continua sans interruption sous le règne de Charles Ier. Ni Fletcher, ni Massinger, ni Shirley, les plus brillants de ses successeurs, ne lui disputèrent la faveur du public. L'opinion universelle lui attribuait le premier rang parmi les auteurs dramatiques. On composa en son honneur des milliers de vers

insignifiants comme poésie, mais très-significatifs comme preuve de l'enthousiasme qu'il inspirait. Ben Jonson, qu'on a souvent accusé d'être jaloux de lui, et qui, en effet, soutenait des doctrines opposées et ne prodiguait pas l'éloge à ses adversaires, a rendu hommage plusieurs fois à la supériorité de son génie, et le répétait noblement quand il écrivait ces vers : « Doux cygne de l'Avon, quel spectacle ce serait de te voir apparaître de nouveau dans nos eaux, et prendre sur les rives de la Tamise ces ébats qui plaisaient tant à Élisabeth et à Jacques ! »

La république ferma les théâtres. Les puritains que Ben Jonson avait livrés au mépris sur la scène, avec le pressentiment de leur prochain triomphe, réalisèrent toutes les craintes des acteurs et des auteurs en interdisant les représentations dramatiques. Ils arrêtaient ainsi le développement d'un genre littéraire qui avait été bien glorieux pour leur patrie, et obéissaient moins peut-être à leurs scrupules religieux qu'au désir de se venger des attaques dont ils avaient été l'objet. Mais il faut avouer que le théâtre devait scandaliser beaucoup d'honnêtes gens par la liberté de ses peintures. Quand on lit les pièces de Ford et de Massinger, on se demande comment elles ont pu être représentées devant des femmes. Ce qu'y disent et même ce qu'y font les héros rappelle la licence des comédies d'Aristophane, le plus libre des Grecs, et de Machiavel, le plus libre des modernes. Ce n'a pas été une des moindres fautes des Stuarts, que de paraître encourager la corruption des mœurs dans un pays où l'on préfère au fond les qualités solides aux qualités brillantes, et où la vertu affecte plus qu'ailleurs des formes austères qui tiennent à l'énergie primitive de la race. Le puritanisme était une réponse

du vieil esprit anglais à la cour qui ne tenait pas assez compte de ses répugnances.

La restauration ramena, avec la dynastie des Stuarts, les mêmes tendances corruptrices. Elle rouvrit le théâtre, mais elle ne le corrigea pas; elle provoqua, au contraire, sur la scène un nouveau débordement d'obscénités et de dévergondage. Les règnes de Charles Ier et de Charles II, quoique séparés l'un de l'autre par une révolution et plus de vingt ans de silence, sont, dans toute l'histoire d'Angleterre, ceux où l'on a joué le plus grand nombre de pièces immorales. Du moins sous Charles Ier, la grande popularité de Shakspeare contre-balançait le succès de ses héritiers. Mais il n'en fut pas de même sous Charles II, où une société frivole, uniquement occupée de plaisirs, ne pouvait comprendre les fortes beautés du grand dramaturge. Dryden raconte qu'on jouait alors deux pièces de Beaumont et de Fletcher pour une de Shakspeare. Cette proportion est la preuve la plus manifeste de la décadence du théâtre et du changement qui s'était opéré dans le goût du public. Préférer Beaumont et Fletcher à Shakspeare, c'est préférer l'amusement qui résulte des complications de l'intrigue et de la nouveauté des sujets aux plus nobles émotions de l'art dramatique. Leurs pièces fourmillent de beaux vers; ils éblouissent les yeux, comme les poëtes espagnols, par une succession de scènes brillantes; mais ils n'ont ni conçu un caractère, ni composé un drame complet. Tout ce qu'ils écrivent porte la marque de l'improvisation. Ils n'appuient sur la peinture d'aucun sentiment; ils glissent à la surface des choses sans entamer les questions morales et psychologiques que soulève le drame. C'était bien là le théâtre superficiel qui

convenait aux courtisans de la restauration, pressés de jouir, de varier leurs plaisirs, et incapables d'aucune application sérieuse. Beaumont et Fletcher leur offraient en même temps des peintures voluptueuses qui chatouillaient leurs sens. A tous ces titres, ils devaient plaire et ils plurent.

La longue éclipse de la renommée de Shakspeare commence à cette époque. Elle s'explique par deux causes principales : par la nouvelle composition du public qui assistait aux représentations dramatiques, et par la prédominance du goût français que Charles II rapportait de la cour de Louis XIV. Le public, du temps de la restauration, n'était plus, en effet, cette foule nombreuse qui, venue de tous les rangs de la société, formée d'artisans, de soldats, de bourgeois et de gentilshommes, remplissait, sous Jacques Ier, dix-sept théâtres, et exprimait par son admiration ou par son blâme les sentiments d'un peuple entier. Shakspeare était son favori, comme il le sera toujours, en Angleterre, de toute réunion où l'élément populaire dominera. Mais les Stuarts, en rouvrant le théâtre, ne le rouvrirent qu'à une société restreinte; car ils n'autorisèrent que deux salles de spectacle et deux troupes d'acteurs : la salle de Drury-Lane, dont Killigrew fut le directeur, et la salle de Covent-Garden appartenant à Davenant. L'auditoire peu nombreux que contenaient ces deux édifices subit plus facilement une influence étrangère que ne l'aurait fait la foule. Les gentilshommes y donnèrent le ton et y mirent à la mode la tragédie classique, telle qu'ils l'avaient vu représenter à la cour de France dont ils admiraient le bon goût. On s'aperçut alors, pour la première fois, que les pièces de Shakspeare manquaient de

régularité et de correction. On les joua moins, et ce qui fut pis encore on les altéra, pour en retrancher ce qui choquait les beaux esprits et y introduire des changements conventionnels. Nahum Tate remania *le Roi Lear* et *Richard II*. Un poëte spirituel, mais frivole, le duc de Buckingham, crut améliorer *Jules César* en composant une tragédie qu'il intitula *la Mort de Marcus Brutus*. Lord Landsdowne ajouta une scène de son invention au *Marchand de Venise*. Davenant, qui aimait à laisser croire qu'il était le fils naturel de Shakspeare, parce que sa mère tenait une auberge sur la route de Stratford à Londres, qu'elle avait le cœur tendre, et que le poëte ne manquait jamais de s'arrêter chez elle pendant ses voyages, maintenait encore sur la scène les œuvres de son père putatif; mais pour faire avec profit son métier de directeur et attirer une cour qui vantait sans cesse les magnificences de la France, il attacha bien plus de prix au luxe des décors et à la beauté de l'appareil théâtral qu'à la conservation et à la représentation des textes anciens. Entre ses mains, le drame glissait sur la pente de l'opéra et devenait un spectacle pour les yeux, bien plus qu'une jouissance intellectuelle ou une source d'émotions. Il laissa transformer *la Tempête* en *Ile enchantée* et *le Songe d'une nuit d'été* en *Reine des Fées* [1].

En même temps, quelques partisans des règles d'Aristote et des pièces françaises hasardaient des épigrammes contre le vieux théâtre du siècle d'Élisabeth. Rymer, favori de la cour, et qui dédiait à Charles II son ouvrage sur l'art dramatique, après s'être moqué des tragédies de Fletcher, surtout de *Rollon* et de la tragédie de *la*

1. Voy. *A History of opinion on the writings Shakspere*, — dans l'édition de Shakspeare qu'a publiée Baudry à Paris, t. IX.

jeune Fille, œuvres fort attaquables assurément, appelle *Othello* la tragédie du mouchoir de poche et tourne en ridicule le rôle d'Iago. C'était un écrivain politique et on pouvait mettre ses erreurs littéraires sur le compte de son inexpérience en matière de critique. Mais un des esprits les plus lettrés et les plus fins de ce temps, Évelyn, écrivait, après avoir assisté à la représentation d'*Hamlet*, que les vieux drames commençaient à dégoûter un siècle raffiné, depuis le long séjour que le roi avait fait à l'étranger. Samuel Pepys disait du *Songe d'une nuit d'été* que c'était la pièce la plus insipide et la plus ridicule qu'il eût jamais vue. Dryden lui-même, malgré son bon sens et la justesse de ses vues sur la tragédie, quoiqu'il fît profession non-seulement d'admirer, mais d'aimer Shakspeare, le juge un peu légèrement, lorsqu'il remarque qu'il y a des scènes entières où la pensée du grand poëte semble être en léthargie, que les discours de Macbeth sont emphatiques et que le *Conte d'hiver* et *Mesure pour mesure* sont si faiblement écrits, qu'ils ne font pas rire dans leur partie comique, et n'offrent aucun intérêt dans leur partie sérieuse. Il ne comprit pas toujours le théâtre du seizième siècle. Ce qui le prouve, c'est qu'il osa toucher au texte de Shakspeare, donner un frère à Miranda, dans un remaniement de *la Tempête*, ailleurs changer Antoine en soldat fanfaron et Cléopâtre en fille de joie.

Le grand siècle de la reine Anne, dominé par les idées de la critique française, ne témoigna pour l'auteur d'*Othello* qu'une admiration fort réservée. Les hommes qui y tiennent le premier rang dans la critique, sans déprécier Shakspeare, ne s'expriment pas sur lui avec l'enthousiasme que ses œuvres inspiraient à toute l'An-

gleterre pendant les quarante premières années du dix-septième siècle. Swift ne prononça jamais son nom, et il n'est pas sûr qu'il ait jamais lu une de ses pièces. Addison et Pope ne le comparaient certainement ni à Sophocle, ni à Térence, tandis que peu de temps après sa mort Ben Jonson le mettait hardiment sur la même ligne que les poëtes anciens les plus illustres. Il ne figure pas parmi les écrivains que le *Spectateur* étudie[1], et dans le *Temple de la renommée* il n'occupe aucune place. Pope, qui a fait une édition de ses œuvres, le loue dans sa préface avec mesure, et ne parle plus de lui dans ses autres écrits.

C'est à cette froideur qu'on fait allusion lorsqu'on dit que la réputation de Shakspeare a été obscurcie pendant une centaine d'années. Cela ne veut pas dire qu'il ait manqué alors d'admirateurs, ni que ses pièces aient eu peu de succès quand elles étaient représentées. Dryden établit sa supériorité sur tous les dramaturges anglais et le met, sans hésiter, au-dessus de Racine et de Corneille. Nous savons de plus que les meilleurs acteurs recherchaient les principaux rôles de ses tragédies. Betterton, le plus habile comédien de la restauration, jouait dans *Othello*, dans *Hamlet*, dans *Macbeth* et dans *Jules César*, et ses plus grands triomphes se rattachent à ces pièces. Partout où le peuple pouvait pénétrer et formait la majorité, il témoignait pour Shakspeare beaucoup plus d'enthousiasme que pour aucun poëte national ou étranger. Le goût classique ne descendait pas des sphères supérieures de la société dans la classe populaire. Les let-

1. Il n'y est cité qu'une fois, dans un beau passage où Addison le compare à l'anneau de Pyrrhus, dont les veines offraient l'image d'Apollon et des neuf Muses empreintes spontanément par la main de la nature, sans aucun secours de l'art. — *The Spectator*, n° 592.

trés seuls tenaient compte des règles et consultaient l'*Art poétique* de Boileau avant de se prononcer. La masse de la nation, fort indifférente aux théories, ne jugeait pas; elle se laissait entraîner, comme au temps d'Élisabeth, par la puissance du génie dramatique, et là où elle était remuée par une situation pathétique ou égayée par un trait plaisant, elle applaudissait. Comme elle n'allait chercher au théâtre que des impressions, nul, à coup sûr, ne lui en procurait plus que le grand poëte.

Ainsi Shakspeare avait pour lui les sympathies de la foule. Mais les applaudissements populaires n'ont pas de retentissement dans l'histoire de la littérature. Ce sont les lettrés seuls qui soutiennent les renommées. Or, parmi ceux-ci, les uns, avec toute leur admiration pour le génie de l'auteur, faisaient de nombreuses réserves au sujet de la conduite et du style de ses pièces; les autres ne le louaient qu'à demi et quelques-uns même l'attaquaient. On le considérait alors si peu comme un modèle et comme le dieu du théâtre, que nul ne songeait à l'imiter. On corrigeait ses œuvres, mais on ne cherchait pas à en continuer la tradition. Ni Dryden, ni Otway, ni Addison ne se proposaient de lui ressembler, et leur système dramatique n'offrait, en effet, presque aucun rapport avec son théâtre. C'est là ce qu'on peut appeler la longue éclipse de la gloire de Shakspeare, si l'on songe que, pendant les quarante premières années du dix-septième siècle, Fletcher, Massinger et Shirley vécurent surtout des emprunts qu'ils lui faisaient, et qu'à la fin du dix-huitième siècle, dès qu'il fut connu en Allemagne, il y inspira la première tragédie de Gœthe et les premières œuvres de Schiller.

L'influence d'un grand esprit se manifeste par les imi-

tations qu'il provoque. On peut donc reconnaître, sans altérer la vérité, que celle de Shakspeare fut beaucoup moins grande pendant la période où il n'eut pas un seul imitateur qu'immédiatement après sa mort, et surtout après que les romantiques l'eurent choisi pour chef d'école. Pendant cent ans et plus, ses titres furent discutés et souvent même contestés, tandis que, sous les règnes de Jacques Ier et de Charles Ier, les savants les reconnaissaient sans discussion aussi bien que le peuple, et que, depuis l'apparition de Garrick sur la scène, la plupart des Anglais et tous les Allemands ne parlent de lui qu'avec enthousiasme. Garrick ne le tira sans doute pas de l'obscurité pour le remettre en lumière, puisque, dans les premières années du dix-huitième siècle, il avait paru treize éditions de ses œuvres; mais, par l'interprétation hardie et puissante de ses principales pièces, il contribua plus que personne à en faire admirer les innombrables beautés. Nous avons vu, par l'exemple de Talma et de Rachel, tout ce que peut faire un grand acteur pour la gloire des poëtes dont il joue les drames. Il arrive même souvent que, je ne dirai pas l'estime des esprits cultivés pour un auteur dramatique, mais le degré de popularité de ses productions dépend de la manière dont elles sont rendues au théâtre. Que de gens qui ne liraient pas une comédie ou une tragédie vont l'entendre représenter si un comédien de premier ordre y paraît! Notre tragédie classique ne se soutient sur la scène que par le mérite des acteurs. Qui maintenant va voir jouer *Phèdre*, depuis que la grande tragédienne qui nous faisait si bien comprendre ce caractère passionné est couchée dans la tombe? Garrick augmenta donc, dans une certaine mesure, le nombre de ceux qui lisaient Shakspeare,

et, dans une proportion beaucoup plus forte, le nombre de ceux qui l'entendaient, et qui, l'ayant entendu, le déclaraient incomparable. Le résultat de ses efforts fut de ranimer l'enthousiasme et de reporter l'Angleterre au point où elle en était quand elle écoutait Burbadge dans le rôle d'Othello ou dans celui d'Hamlet. Le jubilé de Stratford en 1769 n'avait d'autre but que de proclamer la supériorité du grand poëte anglais sur tous les dramaturges modernes. A peu près à la même époque 1765), la publication que fit l'évêque Th. Percy des restes de l'ancienne poésie anglaise commença contre le goût classique la réaction qui devait se continuer, depuis lors, au profit des écrivains du siècle d'Élisabeth. Shakspeare, le plus illustre d'entre eux, fut celui qui profita le plus de ce mouvement de l'opinion, et son puissant génie devint, entre les mains de la critique nouvelle, une arme de guerre dont elle se servit pour battre en brèche les théories d'Addison, de Pope et de leur école.

III

Cependant ce n'est pas l'Angleterre qui a le plus fait pour la gloire de Shakspeare. L'Allemagne, secouant aussi le joug de la littérature française, cherchait partout des arguments pour justifier sa révolte; elle en trouva d'excellents dans le théâtre du vieux dramaturge anglais et l'adopta comme le plus admirable représentant des libres tendances de la race teutonique. La vigueur individuelle des esprits qui dirigèrent alors le mouvement de la critique germanique, la hauteur de leurs vues, et ce don de généraliser les idées qui est

propre à leur nation, leur firent dépasser de beaucoup les limites d'où, sans eux, la critique anglaise ne serait jamais sortie. Ils ne se contentèrent pas de louer et d'aimer Shakspeare; ils expliquèrent le sens de son œuvre; ils y découvrirent un art profond qu'on n'avait pas soupçonné avant eux; ils enchaînèrent théoriquement ses conceptions, et ils en dégagèrent toute une poétique dont devait s'inspirer la jeune école allemande. Ce qu'il y eut de plus original dans leur essai, ce fut la hardiesse avec laquelle ils transformèrent une question qui ne concernait qu'un seul homme en une question de principes. Jusque-là Shakspeare avait été étudié isolément ou uniquement dans ses rapports avee ses contemporains; les critiques allemands rattachèrent son théâtre à toute l'histoire de l'art dramatique; ils y reconnurent l'expression la plus complète du génie moderne, et beaucoup plus d'affinités avec le génie antique que dans les pièces timides des écrivains de race latine.

Les plus hardis, en Angleterre, disaient : « Shakspeare est un poëte merveilleux auquel il n'a manqué qu'un peu plus de culture et de science. » Les Allemands allèrent plus loin. « Non-seulement il trouve de grandes beautés, dirent-ils, mais tout est beau chez lui, et ce n'est pas l'inspiration seule, c'est une raison supérieure qui le guide. Il ne lui eût servi à rien d'être plus savant. Sans se rendre compte peut-être des lois qui doivent présider aux œuvres de l'esprit, il les sent et il les applique aussi bien que les plus habiles. Ses prétendus défauts ne sont que la conséquence d'un système dramatique plus large et plus conforme aux instincts de la société moderne que celui des classiques. Ceux-ci ne veulent reproduire qu'une petite partie des scènes que la nature offre aux

hommes, et ils élèvent des barrières tout autour du terrain dans lequel ils se renferment. Shakspeare, au contraire, étend ses investigations à travers le monde entier; il rapproche et il rassemble dans son œuvre immense tous les contrastes dont se compose la vie humaine, le bien et le mal, l'horrible et le plaisant, le noble et le laid; il étudie les petits et les humbles autant que les grands, la plèbe aussi bien que le patriciat, et du palais des rois il descend, avec une égale curiosité, dans la cabane du pauvre. » « Ne vous y trompez pas, disaient les nouveaux critiques à la jeunesse allemande, son théâtre n'est point un phénomène exceptionnel, un météore qui a traversé le ciel de la littérature en dehors de toutes les lois, et qui ne doit point se reproduire. C'est au contraire le résumé, l'alpha et l'oméga de l'art moderne. Que Shakspeare l'ait voulu ou non, qu'il ait ou non compris la grandeur de son rôle, il représente une poétique nouvelle, et, lorsque les classiques l'attaquent, ils ont affaire non point à un homme, comme ils le croient, mais à une idée. Si son œuvre a une importance si grande dans l'histoire de l'humanité, il s'ensuit qu'il faut l'imiter. Imitez-le donc. La poésie moderne doit procéder de lui, comme la poésie grecque procède d'Homère. » Telle fut la conclusion des critiques allemands, suivie bientôt d'une renaissance littéraire.

Lessing, toujours en avant des idées de son temps, fut le premier qui parla en Allemagne du génie de Shakspeare. Dans la *Dramaturgie*, il compara son théâtre à celui des Français, le trouva plus conforme que le nôtre aux principes généraux de l'art dramatique et moins éloigné qu'on ne le croyait des règles d'Aristote; il fit remarquer qu'en se plaçant sur le même terrain que lui,

les dramaturges modernes embrasseraient un horizon beaucoup plus vaste que s'ils se renfermaient dans le cadre étroit des unités classiques.

Il accabla Voltaire du parallèle de *Sémiramis* et d'*Hamlet;* il montra combien le merveilleux français était froid en comparaison de l'émouvante apparition de l'ombre sur la scène britannique; il se moqua de la prétention de nos tragiques de ressembler aux Grecs, et il essaya de prouver que Shakspeare, qui ne connaissait pas les anciens, leur ressemblait plus que nous, parce que, comme eux, il peignait librement la nature sous toutes ses faces. Quoiqu'il ne fît point une étude approfondie du théâtre anglais et qu'il eût surtout pour but de combattre, par des exemples aussi bien que par le raisonnement, l'influence française, il n'en contribua pas moins à populariser Shakspeare dans son pays, et surtout à accréditer l'opinion qu'on pouvait tirer de ses pièces tout un système dramatique infiniment meilleur que le nôtre. Il indiqua même, en analysant *Richard III,* quel devait être le point de départ des idées dramatiques. « L'unité, dit-il, est nécessaire dans le drame comme dans toutes les œuvres de l'esprit. Mais qu'entend-on par unité? Celles de lieu et de temps, dont on fait tant de bruit, ne sont que les conséquences indifférentes de la seule qui soit importante, celle d'action. Or celle-ci peut résulter soit du développement d'un événement unique, soit de la peinture d'un caractère unique. Shakspeare choisit ce dernier procédé de composition, et malgré la variété des tableaux qu'il présente, son œuvre reste une, parce qu'il place au centre de l'action un caractère principal auquel tous les incidents de détail se rapportent. Ainsi *Richard III,* qui paraît une pièce compliquée, a son unité,

comme *Athalie,* si on la cherche là où elle est, dans les sentiments et dans la conduite du héros [1].»

Lessing trouvait donc, avant tous les critiques allemands, la formule de l'école nouvelle, qui substitua, en effet, aux règles d'Aristote l'unité de caractère et l'unité d'intérêt. Herder témoigna aussi une vive admiration pour Shakspeare, et ces deux esprits ardents, si bien faits pour agir sur leurs contemporains, entraînèrent à leur suite toute la jeunesse d'Allemagne. C'est au sortir de ses entretiens avec Herder, à Strasbourg, que le jeune Gœthe publia, à vingt-quatre ans, *Gœtz de Berlichingen,* dont le plan rappelle les vastes proportions du vieux drame anglais, en même temps que le mélange du tragique et du comique y révèle l'imitation voulue de Shakspeare. Depuis 1640 jusqu'en 1773, il ne s'était produit nulle part, même en Angleterre, une pièce aussi conforme au modèle qu'a laissé le grand dramaturge. *Gœtz de Berlichingen* n'eût été certainement ni conçu avec la même ampleur, ni écrit dans le même style, si l'auteur n'avait eu sous les yeux *Jules César* et *Richard III.* Après plus de cent trente ans, le théâtre d'Élisabeth, que nul n'avait pu ressusciter sur le sol de la Grande-Bretagne, sortait enfin de ses cendres, et sous un masque plus jeune, avec un accent étranger, faisait entendre de nouveau cette voix populaire qui s'adresse aux hommes de toutes les classes et remue tous les sentiments de l'âme humaine. Gœthe évrivit sa pièce, comme il écrivit *Werther,* avec une passion juvénile qu'il ne retrouva plus et qui résultait en partie de l'impression extraordinaire qu'avait produite sur lui la lecture de Shakspeare. Il faut citer ses

1. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie,* passim.

propres paroles pour se rendre compte de l'état de son esprit au moment où il composa *Gœtz.*

« Je ne me souviens pas, dit-il, qu'un livre, qu'un homme, ou quelque circonstance de ma vie aient produit sur moi un aussi grand effet que les drames de Shakspeare. Ils semblent l'ouvrage d'un génie divin qui se serait rapproché des hommes pour leur apprendre de la manière la plus douce à se connaître eux-mêmes. Ce ne sont pas des poëmes. En les lisant on se croit placé devant les volumes ouverts du destin, jouets d'un souffle orageux, agités par les terribles tempêtes de la vie, qui en bouleversent sans cesse les feuillets. Tous les pressentiments que j'ai jamais eus sur le genre humain et ses destinées, et qui, dès ma jeunesse, m'accompagnaient inaperçus, je les trouve exprimés et développés dans Shakspeare. Il semble vous dévoiler toutes les énigmes, sans qu'on puisse dire néanmoins : voilà la solution. Les créations les plus mystérieuses et les plus compliquées de la nature agissent devant nous, dans ses œuvres, comme des horloges dont le cadran et la boîte seraient de cristal; elles indiquent le cours des heures, et l'on peut voir en même temps le rouage et le ressort qui les font mouvoir. Les regards que je jetai à la dérobée dans le monde de Shakspeare m'excitèrent plus que toute autre chose à m'avancer dans le monde réel, à me mêler aux flots des destinées suspendues au-dessus des réalités, afin de puiser un jour, s'il était possible, dans la mer de la véritable nature quelques coupes pleines, et de les distribuer, du haut de la scène, au public de ma patrie[1]. »

1. Passage de l'*Autobiographie* de Gœthe, traduit par M. Philarète Chasles, dans ses *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*. Paris, Amyot.

Les Allemands ont raison de dire que ce sont eux qui ont le mieux senti et le plus admiré, au dix-huitième siècle, le théâtre de Shakspeare. Aucun Anglais de ce temps n'aurait écrit sur lui une page aussi profonde que celle qu'on vient de lire. Schiller, moins original et moins souple que Gœthe, subit aussi, dès ses débuts, l'influence de Shakspeare, et quoi qu'il fît plus tard pour s'y soustraire, il la ressentit toute sa vie. Depuis *les Brigands* jusqu'à *Guillaume Tell*, tout son théâtre, excepté *la Fiancée de Messine*, porte l'empreinte de la première admiration que lui avait inspirée le drame anglais. Il a beau aimer les Grecs et vouloir, d'après les conseils de son ami, poursuivre l'idéal qu'ils ont réalisé, les souvenirs de Shakspeare s'attachent à lui comme la robe de Nessus, pénètrent dans toutes les parties de son drame et y inspirent tantôt le langage passionné des héros tragiques, tantôt les plaisanteries et le ton familier des personnages populaires; ici l'héroïsme de Jeanne d'Arc, là les délibérations politiques des conseillers d'Élisabeth, ailleurs les dialogues des soldats de Wallenstein et le discours comique que leur tient un capucin; ils survivent même, quoique d'une manière moins apparente, dans les scènes patriotiques du Rutli et dans les mouvements tumultueux des citoyens suisses sur la place d'Altorf. Schiller aurait-il abordé des sujets si vastes, nourri ses drames d'incidents aussi nombreux, et associé à l'action tant de personnages d'origine diverse, s'il n'avait vu se dérouler devant ses yeux l'immense panorama des pièces de Shakspeare?

Shakspeare a donc été naturalisé en Allemagne d'abord par l'admiration des esprits vigoureux qui ont pro-

voqué le mouvement littéraire de 1770, puis par l'imitation qu'ont faite de ses œuvres les deux plus grands poëtes allemands, l'un à son début, l'autre jusqu'au bout de sa carrière. Il l'a été aussi par l'excellente traduction et par la critique enthousiaste de Schlegel. L'ouvrage de cet écrivain passionné, coïncidant avec la violence des ressentiments politiques que nous avions soulevés au delà du Rhin par nos victoires et par notre domination, a détaché de nous le gros de la nation et l'a jeté dans le camp des Anglais. Ce que les admirateurs du grand poëte n'avaient jamais osé dire en Angleterre, Schlegel l'a dit après Lessing, il est vrai, mais avec plus de véhémence et plus de mépris pour notre littérature, en ennemi qui prend sa revanche d'une longue humiliation. Il a soutenu que Shakspeare était supérieur aux tragiques français, non-seulement par le génie, mais encore par l'art, par le sentiment du beau et l'entente de la scène. Il a justifié ce prétendu barbare du reproche de grossièreté que lui adressait Voltaire, et renvoyé à notre critique l'accusation d'ignorance qu'elle ne lui épargnait pas. La conclusion de son livre, c'est que le système dramatique de la France est faux et n'a produit que des œuvres de second ordre, tandis que Shakspeare et Calderon seuls ont compris et appliqué les lois supérieures de l'esthétique, ce qui leur a permis de faire des chefs-d'œuvre : exagération manifeste, quoique mêlée de beaucoup de vérité.

Ces opinions ont gagné nécessairement l'Angleterre après l'Allemagne. Comment repousser une théorie qui flattait à ce point l'orgueil britannique? Toute la critique anglaise du commencement de ce siècle n'est que l'écho de la critique allemande. Les fameuses leçons de

Coleridge[1], en 1814, ne furent que le développement des idées qui circulaient depuis longtemps dans la patrie de Lessing. Charles Lamb, esprit plus piquant que juste[1], et Hazlitt[2], dont la réputation a été surfaite, ne firent que répéter ce qu'on avait dit mieux qu'eux sur les bords du Rhin. Aussi les Allemands prétendent-ils, avec une sorte d'orgueil, qu'on trouve en Angleterre tous les documents possibles sur la vie du poëte, sur ses rapports avec ses contemporains, sur les sources de ses pièces, sur les obscurités et sur les variantes du texte, en un mot sur toutes les questions d'érudition pure qui le concernent, mais qu'eux seuls ont découvert le sens profond, philosophique et poétique du théâtre de Shakspeare. En réalité, Lessing, Gœthe, Schlegel et Tieck ont complétement renouvelé la critique de ses œuvres. Mais ne fallait-il pas s'en tenir à leurs conclusions si elles sont bonnes? Quel besoin pousse sans cesse leurs successeurs à interpréter de nouveau Shakspeare et à en tirer autant de systèmes qu'il y a de personnes qui l'étudient? La vérité une fois trouvée, on la garde et on la défend. Si nous accordons aux Allemands qu'ils comprennent mieux Shakspeare qu'on ne l'a jamais compris, encore avons-nous le droit de leur demander quels sont ceux d'entre eux qui le comprennent, car ils ne s'accordent point les uns avec les autres, et ils soutiennent, à propos de ses drames, les théories les plus contraires.

Dès la fin du dernier siècle, Gœthe combattait déjà les tendances des romantiques, et, dans le célèbre commentaire d'Hamlet que fait Wilhelm Meister, il va jus-

1. Coleridge's *Lectures on Shakspeare.*
2. Lamb's *Essays on the tragedies of Shakspeare.*
3. Hazlitt's *Lectures on the dramatic literature of the age of Elizabeth.*

qu'à dire que cette pièce ressemble moins à un drame qu'à un roman [1]. Aux yeux de Tieck et de Schlegel, cette réserve et d'autres encore, que suggérait à Gœthe son goût croissant pour l'art antique, paraissaient une impiété. Leur école a élevé Shakspeare au rang d'une divinité, où le maintient, depuis cinquante ans, toute la critique germanique, quoique des symptômes de réaction commencent déjà à se manifester dans le récent ouvrage de M. Kreyssig. Cependant, excepté cette affirmation : « Shakspeare est dieu, » je ne vois que contradictions parmi les opinions des prêtres du nouveau culte.

Les uns, comme les hégéliens, et notamment comme M. Rosencranz et M. Fisher [2], appliquent à ses œuvres les lois de la science du beau, telle qu'ils la conçoivent, y cherchent la démonstration artistique du panthéisme et la poursuivent à travers le mythe d'Hamlet qui leur paraît l'expression la plus vraie de la pensée du poëte. D'autres, au contraire, comme M. Ulrici [3], remarquent ses tendances spiritualistes et morales qu'ils érigent en système raisonné, et ramènent à de pures conceptions philosophiques les plus poétiques et les plus vivants de ses drames, tandis que le groupe des esprits politiques, à la tête desquels est M. Gervinus [4], le croit occupé de donner des leçons de conduite à la race teutonique, combat les conclusions qu'on a tirées du rôle mélancolique d'Hamlet qui ne peut servir qu'à amollir les âmes, et oppose à ce prétendu modèle l'actif et énergique Henri V dans lequel il personnifie Shakspeare. Le défaut commun

1. *Wilhelm Meister*, liv. V, ch. VII.
2. Fisher, *Shakspeare in seinem Verhœltniss zur Poesie*. 1844.
3. Ulrici, *Shakspeare's dramatische Kunst*, 2. *Aufl.* Leipzig 1847.
4. Gervinus, *Shakspeare*, 4 *theile*. Leipzig, 1850.

de toutes ces doctrines, c'est que chacun de ceux qui les expriment, au lieu d'étudier simplement le texte du poëte, veut l'interpréter dans les moindres détails, en deviner les intentions secrètes, et, une fois entré dans ce domaine des conjectures où il n'est éclairé que par ses lumières personnelles, substitue de bonne foi ses propres idées à celles de l'auteur. C'est ainsi que Shakspeare se transforme, suivant le point de vue du critique, et cesse d'être lui-même pour ressembler à celui qui le juge. Il devient panthéiste avec les uns, spiritualiste avec les autres, politique avec un troisième, et avec tous philosophe, car il n'y a pas de critique allemand qui n'applique la philosophie à la littérature.

Au milieu de ce conflit d'opinions opposées qui font faire de grands progrès à la science, suscitent des travaux philosophiques de premier ordre, et, en intéressant tous les esprits à cette grande question, finiront par la résoudre, il serait difficile de prendre parti, si l'on ne pouvait rester en dehors de ces nombreux systèmes, pour s'en tenir à une étude littéraire, la seule qui, après tout, soit digne d'un grand poëte.

Commençons par reconnaître que cette étude manquerait de ses éléments principaux si la critique allemande ne les lui avait fournis. Quoi qu'on fasse, il faut prendre pour point de départ de tout travail sur Shakspeare la révolution qu'ont opérée dans les esprits, à propos de ses œuvres, Lessing, Herder et Gœthe; et quelques reproches que l'on puisse faire à leurs successeurs, il n'en est pas moins vrai que leurs nombreux et remarquables travaux nous apportent sur le poëte, sur son temps, sur les sources de ses pièces et sur le fond de ses œuvres, une foule de notions curieuses que nous ne pos-

sédérions pas sans eux. Mais cette admirable érudition des Allemands et cette profondeur avec laquelle ils creusent les sujets qu'ils étudient ne les empêchent point de commettre en général deux erreurs capitales lorsqu'ils jugent Shakspeare.

La première, c'est de le croire parfait, de le placer sur la même ligne que les plus purs génies de la Grèce, et de le comparer volontiers à Homère. Entre le poëte grec et Shakspeare il y a toute la distance qui sépare l'antiquité des temps modernes. L'œuvre que composait à une époque de renaissance littéraire et d'agitation politique, au lendemain du moyen âge, quand aucun genre n'était encore clairement défini, quand tant d'esprits divers cherchaient leur voie au milieu des incertitudes de toute société qui se forme, un Anglo-Saxon à demi lettré ne pouvait ressembler aux chants harmonieux d'un rhapsode qui a été l'interprète naturel des sentiments simples et des traditions voisines de leur source d'un peuple jeune et poétique. Le mérite le plus apparent de *l'Iliade*, la simplicité continue et l'admirable conformité du style avec la pensée, est précisément, de tous les mérites, celui qui manque le plus au théâtre de Shakspeare. On y trouve de l'éloquence, de la passion, de l'inspiration et une fécondité inépuisable, mais des traces d'emphase et des disparates de ton que le goût des Grecs n'aurait jamais supportées. Quoiqu'on ait beaucoup exagéré autrefois les défauts de Shakspeare, il ne faut pas aujourd'hui, sous prétexte de lui rendre justice, prétendre qu'il en est exempt. On s'aperçoit souvent que ses expressions hâtives et ses phrases surchargées de métaphores, entre lesquelles il n'a pas fait un choix, ne rendent pas exactement l'idée qu'il veut exprimer, la dépassent ou l'obs-

curcissent. En même temps, avec une hardiesse qui vient de la fougue de l'esprit et peut-être de la rapidité de la composition, il rapproche des termes ou des pensées dont nous ne saisissons pas les rapports et qui, en effet, se heurtent au lieu de se fondre. Le style d'Homère coule comme un flot pur à travers lequel nous apercevons le fond tranquille sur lequel il passe, tandis que le style de Shakspeare roule, comme un torrent, des eaux tumultueuses, mais dont le bruit nous étourdit quelquefois, et dont la surface, de temps en temps troublée, ne laisse pas voir toujours la profondeur.

La manière même dont il conçoit les sujets ne diffère pas moins de celle des Grecs que la forme sous laquelle il les présente. Il cherche les contrastes et il tire un merveilleux parti de l'opposition du crime et de la vertu, du beau et du laid, du tragique et du comique. Il produit ainsi des effets puissants, mais d'une nature toute moderne et que les anciens évitaient autant qu'il les aime. Il ne craint pas de peindre des monstres et il s'en sert pour mettre en relief les héros. Homère n'admet pas de monstres parmi les personnages qu'il fait agir, parce qu'au lieu de représenter, comme Shakspeare, toutes les scènes de la réalité sans exception et toutes les manifestations de la vie, il ne choisit généralement que les caractères et les situations héroïques pour en faire l'objet de ses peintures. Les sculpteurs du moyen âge ont traité les sujets les plus variés, les plus hideux aussi bien que les plus nobles, et ils ont reproduit avec la pierre ou le marbre la diversité infinie des poses que le corps humain peut prendre. Shakspeare suit les mêmes traditions qu'eux. Homère, au contraire, ressemble aux sculpteurs grecs, si réservés dans le choix

de leurs modèles, et si sobres dans la composition de leurs œuvres. Quelques figures et quelques mouvements consacrés lui suffisent comme à eux pour exprimer les passions humaines. Les deux poëtes emploient donc des procédés essentiellement différents. L'un produit une impression continue et forte par des moyens très-simples ; l'autre nous émeut davantage peut-être, mais par des secousses successives, et n'obtient ce résultat qu'en tendant à la fois tous les ressorts de son esprit et en usant de toutes les ressources d'une active imagination. La poésie d'Homère nous emporte d'un mouvement toujours égal; celle de Shakspeare tantôt précipite et tantôt ralentit sa course, comme pour augmenter sa force chaque fois qu'elle en suspend passagèrement l'effet. L'une est si naturelle et si harmonieuse qu'elle semble sortir, comme d'une source, des sujets auxquels elle s'applique; l'autre, créée par l'effort visible d'une pensée puissante, bouillonne dans une fournaise d'où elle ne s'échappe qu'en entraînant avec elle des scories inévitables.

Il n'y a qu'une admiration indiscrète qui puisse comparer Shakspeare aux Grecs, et reconnaître dans ses œuvres la perfection achevée, qui est le propre du génie antique. A quoi bon le louer d'un mérite qu'il ne pouvait point avoir, quand il y a tant d'autres raisons de l'admirer? Peu importe à sa gloire qu'il ait été quelquefois emphatique, trivial et obscur, tandis que ni Sophocle, ni Homère ne l'ont jamais été. Il ne faut pas nier ces défauts; la vérité veut qu'on les remarque, et l'on n'est jamais plus tenté d'y insister que lorsqu'on les entend ériger en beautés. Mais le critique qui les signale par esprit de justice n'y voit à coup sûr aucun motif de

moins estimer le génie du poëte. Quand il porte un jugement sur les drames de Shakspeare, il n'aperçoit point ces taches de détail qui s'effacent devant la partie lumineuse de l'œuvre. Il ne se souvient que de ce qui est beau, parce que c'est là ce qui l'a le plus frappé et ce qui mérite seul d'attirer l'attention. S'il songe à *Roméo et Juliette*, se rappelle-t-il les phrases alambiquées des gentilshommes italiens ou le jargon de la nourrice? Peut-il, en se retraçant cette pathétique histoire, détourner ses regards des deux amants et se représenter autre chose que leur passion et leur malheur? S'il veut recomposer la physionomie de Henri V, pensera-t-il à la scène étrange où le roi d'Angleterre estropie le français pour faire une déclaration à une princesse de France? Le souvenir plus puissant de la sagesse que le prince déploie dans ses conseils et de sa fermeté la veille de la bataille d'Azincourt ne l'emportera-t-il pas sur toute autre pensée? Il verra Henri V parcourant, pendant la nuit, les rangs de son armée, ranimant par une contenance intrépide l'espérance de ses soldats fatigués et affamés; il l'entendra adresser de nobles paroles à ses officiers qui ont peur, et au héraut français qui le défie, et il oubliera que cette même bouche balbutie ridiculement quelques mots d'amour dans une langue étrangère.

Et cependant, ce que l'admiration de la critique intelligente laisse dans l'ombre en existe-t-il moins? Si l'on ne cite que pour mémoire les défauts de Shakspeare, et si on ne les fait pas entrer en ligne de compte dans l'impression générale que laisse son théâtre, il ne faut pas en contester la réalité. Ils sont apparents et ils sont de plusieurs sortes. Il y a chez lui des fautes de style et des fautes de composition. Cela seul doit empêcher qu'on le

compare aux Grecs et qu'on prononce, à propos de ses œuvres, le mot de perfection.

Telle est la première erreur des Allemands. La seconde, c'est d'attribuer au poëte l'art le plus délicat et le plus savant, de supposer que toutes ses conceptions se rattachent à un système préconçu, et qu'il a composé ses drames avec l'intention d'y appliquer des théories faites d'avance. L'idée de transformer Shakspeare en critique devait venir d'Allemagne, où la critique a précédé la poésie. Gœthe et Schiller se rendaient, en effet, parfaitement compte de ce qu'ils faisaient quand ils prenaient la plume, excepté pour les œuvres de leur première jeunesse. Nés à une époque de civilisation très-avancée, ils avaient entendu autour d'eux discuter toutes les théories. Eux-mêmes prenaient parti dans la mêlée des opinions littéraires, ils voulaient faire triompher des doctrines, et leur correspondance nous apprend avec quels soins ils se conformaient dans les travaux de leur âge mûr aux principes qu'ils avaient adoptés. Le calcul, la réflexion, la comparaison des différentes formes de l'art, modèrent et dirigent constamment chez eux l'inspiration.

En a-t-il été de même de Shakspeare? Savait-il, à la fin du seizième siècle, ce que le travail incessant de la pensée humaine, chez les divers peuples, avait appris aux hommes du dix-huitième? Était-il préoccupé, comme ceux-ci, de la recherche des lois absolues de l'art, les a-t-il poursuivies et les a-t-il trouvées? C'est là une opinion qui paraît surprenante au premier abord pour qui a lu attentivement ses œuvres, et tout à fait invraisemblable quand on y réfléchit. Elle aurait bien étonné ses contemporains, dont quelques-uns regrettaient la facilité

et la rapidité avec lesquelles il écrivait. Ben Jonson, qui avait vu ses manuscrits, dont la calligraphie était, dit-on, fort belle, se plaignait qu'il ne fît pas une seule rature. Est-ce là le procédé d'un écrivain très-attentif à poser et à observer des règles? Si un poëte, à cette époque, écrivait avec des idées critiques arrêtées, et, par suite, avec précaution et lenteur, c'était Ben Jonson lui-même, le chef de l'école classique. Mais entre lui et Shakspeare il y avait toute la différence de la science au génie, et leur grand débat venait précisément de ce que l'un invoquait des principes littéraires, tandis que l'autre ne se souciait que des résultats. Nous ne voyons Shakspeare s'occuper des théories que pour s'y soustraire. S'il fait allusion aux trois unités, c'est pour annonçer au public qu'il ne s'y soumettra pas. Non pas qu'il manquât d'art, comme le soutenait à tort au dernier siècle l'école française en Angleterre; il en avait, au contraire, beaucoup. Avec quelle habileté n'a-t-il pas conçu, par exemple, le rôle d'Iago! Quel langage insinuant, d'autant plus perfide qu'il paraît sincère, il met dans la bouche de cet Italien de Florence nourri des maximes de Machiavel! En aucun temps et dans aucune langue, on n'a écrit un dialogue mieux conduit que celui d'Othello et de son confident. Cent autres exemples démontreraient jusqu'à l'évidence son savoir-faire. Le vieux préjugé qui faisait de Shakspeare un génie inculte ne soutient pas l'examen. Ce prétendu barbare, que nos écrivains du dix-huitième siècle traitaient de si haut, déploie une admirable finesse dans la conception et dans le développement des caractères, et quand il met sur la scène un héros tragique, il analyse ses sentiments avec plus de pénétration que les plus clairvoyants de nos moralistes.

Mais cet art merveilleux, cet art qui est plutôt un don de la nature que le résultat de l'expérience, il ne l'applique qu'à l'étude du cœur humain, et nullement aux procédés dont on peut se servir pour composer le drame. Les questions théoriques ne le touchent que si on les lui oppose pour entraver sa liberté, et alors il les écarte. Le terrain sur lequel il place ses personnages lui est indifférent, pourvu qu'on lui laisse le champ libre et qu'aucune limite ne restreigne les élans de son ardente imagination. A qui peint si bien les hommes peu importe le cadre du tableau où il les fait figurer. Il pousse même si loin son insouciance à cet égard, qu'il ne se soumet même pas à la distinction habituelle des genres, qu'il confond, au besoin, dans une même œuvre, tragédie, comédie, histoire et pastorale, et qu'il faut inventer, pour classer ses pièces, des termes particuliers qui en désignent les différents éléments. C'est ainsi que nous sommes obligés de distinguer dans son théâtre, de la tragédie et de la comédie pure, les drames romanesques et fantastiques. Rien de moins régulier que la forme qu'il donne à ses conceptions, et même rien de moins semblable extérieurement à une œuvre de Shakspeare qu'une autre œuvre de Shakspeare. La convenance du sujet domine chez lui toute autre considération. Aucun lien ne l'enchaîne et aucune habitude n'est assez forte pour s'imposer absolument à son esprit. Qu'y a-t-il de plus commun dans le théâtre de son temps et dans le sien que le mélange du comique et du tragique? C'est une tradition des spectacles du moyen âge, et tous les écrivains populaires y sont fidèles. Shakspeare, qui ne veut pas de règles, ne s'astreint pas plus à celle-ci qu'aux autres, si l'on peut appeler règle ce qui n'est

qu'une coutume. Quand la situation le comporte, il fait des tragédies entièrement sérieuses, comme *Richard II* et *Macbeth*, aussi bien que son rival le classique Ben Jonson. Les unités mêmes qu'on lui objecte et qu'il n'a aucun souci de respecter, l'année où il les viole de propos délibéré et en l'annonçant tout haut, dans le *Conte d'hiver*, il se donne le plaisir de les observer scrupuleusement dans *la Tempête*, comme pour montrer à ses adversaires qu'il est indifférent aux théories, et qu'il pourrait, à la rigueur, s'accommoder de toutes.

C'est cependant ce libre esprit que les Allemands transforment en théoricien systématique. Malgré leur conclusion, je ne puis voir dans son théâtre aucune trace de système. J'y verrais plutôt l'intention de les fouler tous aux pieds avec une égale indifférence, et de montrer que, pour être un grand poëte dramatique, il suffit de bien connaître les passions humaines et de savoir les peindre. Quand on a ces qualités principales, le reste, c'est-à-dire la mise en œuvre, va de soi et ne peut vous manquer. Chacun saura la trouver, suivant le goût de son temps et de son pays. En effet, Racine et Corneille conçoivent la forme dramatique qui convient le mieux à la France du dix-septième siècle, de même que Schiller, tenant le milieu dans ses conceptions entre Shakspeare et les Grecs, satisfait les Allemands du dix-huitième siècle, qui partagent leur admiration entre le moyen âge et l'antiquité. Au fond, la seule théorie de Shakspeare, c'est que la beauté d'une œuvre ne dépend ni du sujet ni du cadre dont on l'entoure, mais de la main qui tient le pinceau.

Il y a donc deux points sur lesquels nous ne pouvons accepter les tendances générales de la critique allemande.

Nous ne pouvons croire avec elle que Shakspeare soit parfait, parce qu'il n'a été donné qu'aux Grecs de l'être, ni même avec des esprits plus modérés que ses défauts soient uniquement ceux de son temps, car il en a qui lui sont propres et qui tiennent à la richesse de son génie. Nous ne pensons pas non plus qu'il ait voulu opérer une révolution dans l'art dramatique, ni laisser des modèles destinés à être opposés aux classiques. On l'a érigé en chef d'école après coup et sans qu'il ait jamais eu l'ambition de jouer ce rôle. Il semble, au contraire, qu'il n'y ait à tirer de son théâtre si varié aucune théorie d'une efficacité particulière, mais une conclusion purement générale, à savoir, que les œuvres dramatiques peuvent être jetées dans les moules les plus différents, qu'il n'y a pas de forme absolument bonne ni absolument mauvaise en elle-même, qu'il faut laisser la tragédie grecque en Grèce, le drame espagnol en Espagne, et la comédie anglaise en Angleterre, et que quiconque imite servilement l'un ou l'autre, au lieu de s'inspirer de l'observation de la nature et des sentiments de ses contemporains, commet un contre-sens littéraire. Shakspeare se serait impitoyablement moqué de ces imitateurs maladroits qui croient obéir à des principes éternels en mêlant le comique et le tragique, en opposant le beau au laid et en confondant tous les genres, comme si deux fois, dans le cours des siècles, il pouvait se rencontrer deux nations et deux époques exactement semblables l'une à l'autre et que l'on pût intéresser par les mêmes procédés. Ce qu'on peut lui emprunter, ce n'est pas sa manière, car il en a plusieurs, c'est la liberté de ses vues. Il a montré que toutes les routes conduisent au beau l'homme de génie, qu'aucun siècle ni aucun pays n'a le

monopole des chefs-d'œuvre, et que, sous le ciel brumeux du Nord aussi bien que sous le ciel favorisé de la Grèce, dans une ère de renouvellement social et d'enfantement littéraire aussi bien qu'aux plus heureux temps d'Athènes, la tragédie peut faire entendre sa voix puissante. L'idée qui se dégage le mieux de son théâtre est une idée d'émancipation intellectuelle. Lessing le comprenait à merveille, sans vouloir en tirer aucune des conclusions que ses successeurs en tirent, lorsqu'il invitait ses contemporains à étudier Shakspeare en même temps que les tragiques français. « Vous verrez en le lisant, leur disait-il, qu'il y a d'autres belles œuvres que celles de Racine et de Corneille, que celles même de Sophocle et d'Euripide, et, par l'exemple de Shakspeare, vous apprendrez à user librement, sans vous attacher à aucune forme déterminée, de vos facultés naturelles. » Nous sommes de son avis et nullement de celui des critiques romantiques.

Ces réserves faites contre les exagérations de l'esprit allemand, rendons pleine justice aux écrivains d'outre-Rhin qui nous ont mieux fait comprendre Shakspeare que tous les commentateurs anglais, et particulièrement à ceux qui ont ouvert la voie, comme Lessing et Gœthe, et à ceux qui la ferment, comme M. Gervinus et M. Kreyssig. Les derniers reviennent presque aux conclusions modérées des premiers; mais dans l'intervalle qui les sépare, que d'hypothèses et quelles étranges rêveries!

Écartons-les pour examiner quelle a été la vraie grandeur de Shakspeare et quels sont les traits particuliers de son génie.

IV

Le plus remarquable, à coup sûr, c'est l'étendue. Il embrasse dans ses drames un champ beaucoup plus vaste qu'aucun poëte dramatique de l'antiquité ou des temps modernes. Au lieu de s'établir sur un terrain circonscrit, fermé de barrières visibles, il promène sa fantaisie à travers l'espace infini du monde; il va du tragique au comique, du comique à la pastorale, et de celle-ci au surnaturel; il pénètre dans toutes les régions que peut atteindre l'imagination, et il en rapporte des tableaux qui ouvrent à l'esprit une perspective illimitée. Les routes tracées et dont on aperçoit d'avance le terme ne le retiennent guère; il en sort brusquement pour se jeter dans les chemins de traverse qui le conduisent à son but, tantôt par de riants sentiers, tantôt au milieu des ronces et des épines. De tout ce qu'il a vu et de tout ce qu'il a appris, de tout ce que lui enseignent le spectacle des actions humaines et la lecture des livres, de tout ce que la réflexion lui révèle sur les rapports des hommes entre eux et sur les causes cachées des événements, il compose un vaste ensemble de matériaux d'où se détachera successivement chacune de ses pièces.

Lessing a dit le premier : « Son théâtre est le miroir de la nature; » parole profonde qui exprime mieux qu'aucune autre le caractère complexe de ses conceptions. La nature comprend, en effet, les scènes les plus variées, le beau et le laid, le grand et le petit, la tristesse et la joie; elle rapproche souvent les contrastes, et, d'une main indifférente, elle tire de son sein les œuvres les plus

nobles et les plus viles. Shakspeare fait comme elle, il ne choisit pas, à la manière des poëtes classiques, certains éléments délicats qu'il emploie toujours de préférence à d'autres; il associe les images les plus diverses, telles que les lui offre le spectacle de la vie, sans jeter un voile sur les moins relevées. Il ne voit rien dans le monde qui soit parfaitement beau; il aperçoit des taches à côté des parties brillantes, et avec l'exactitude d'un peintre il reproduit ce qui frappe ses yeux. Les êtres et les choses ne subissent pas dans son esprit une transformation qui les dépouille de leurs imperfections; au contraire, il en saisit sans illusion les côtés vulgaires, et il les conserve pour être à la fois vrai et complet. L'écrivain classique ne dit de la vérité que ce qui peut se traduire en style noble; Shakspeare la dit tout entière. La douleur tragique du roi Lear, qui fait le fond de la pièce de ce nom, n'absorbe pas le poëte qui la décrit au point de lui cacher la physionomie comique du bouffon qui accompagne le roi détrôné. Un esprit moins étendu ne s'occuperait que du personnage principal et de l'idée dominante qu'il représente, c'est-à-dire du malheur d'un père persécuté par ses enfants. Shakspeare pénètre au delà de cette surface des choses pour compléter la donnée primitive du drame par des circonstances ou par des sentiments accessoires qui la mettent en relief. Lear tout seul serait assurément touchant, mais il l'est plus encore par le contraste que présente avec sa tristesse furieuse la gaieté émue et sensée de son compagnon. Il est bien rare, lorsqu'on considère au point de vue de la poésie une époque historique, qu'on ne la revête pas d'une couleur uniforme. Les poëtes qui peignent la chevalerie la représentent, en général, comme l'expression des plus nobles sentiments de l'âme

humaine, comme le symbole de l'honneur et du dévouement à l'amour et à la foi. Shakspeare sait que, sous ce vernis brillant de la société chevaleresque, se cachent des vices et des ridicules que les rhéteurs ne voient pas, parce que la convention les aveugle, et tout en parlant avec enthousiasme des vertus guerrières du moyen âge, il démêle les instincts prosaïques qui y jouent leur rôle aussi bien que les plus nobles aspirations. Croire que tous les hommes alors étaient braves, généreux et loyaux, c'est une méprise qu'un esprit si pénétrant ne peut commettre. Aussi à Douglas et à Hotspur, véritables types du chevalier, oppose-t-il, comme Cervantes oppose Sancho Pança à Don Quichotte, la face rubiconde et le ventre rebondi de Falstaff. Pendant que les preux se donnent des coups d'épée à Shrewsbury, le gros sir John se couche la face contre terre pour n'être pas vu par l'ennemi, et, quand le prince Henri lui demande une arme, il tire de son sein une bouteille. Là où un poëte de l'école française n'aurait remarqué que le héros, il montre à côté de lui le poltron. Lorsqu'il met en scène les hardis combattants d'Azincourt, il n'oublie pas parmi eux le pédant Fluellen, type comique qui est chargé de nous faire rire au moment où Henri V excite notre admiration par son courage.

Ce voisinage amoindrît-il les héros? Personne, au contraire, ne peint mieux que Shakspeare les caractères héroïques et belliqueux. On sent un souffle guerrier qui circule à travers les pages d'*Othello*, de *Macbeth* et de *Henri V*. C'est précisément un des signes caractéristiques de son génie multiple. Il est capable à la fois d'enthousiasme et d'ironie, aussi sincère quand il admire que quand il raille, et il fait passer tour à tour dans

l'âme de ceux qui le lisent les sentiments opposés que sa puissante imagination concilie. On ne trouverait pas dans l'histoire des lettres un second exemple d'une telle diversité. Les uns, comme Sophocle, sont purement tragiques; les autres, comme Plaute, purement comiques. Shakspeare quitte sans efforts la région poétique de la tragédie pour descendre à l'humble prose que parlent les comiques, et, des bas-fonds de la farce ou de la parodie, il remonte légèrement, d'un coup d'aile, vers les cimes où siégent les personnages tragiques. Il est fécond comme la nature qui produit au même instant des caractères nobles et des caractères vils, des hommes d'esprit et des sots, des héros et des bouffons, des situations douloureuses et des scènes plaisantes. « Celui, dit M. Kreyssig, qui est allé à une fête le visage souriant et la mort dans le cœur, celui qui a vu le soleil briller sur des champs dévastés par l'orage, celui-là comprend les contrastes de la poésie de Shakspeare[1]. » On pourrait donner pour épigraphe à tout le théâtre du poëte anglais cette réflexion de Méphistophélès : « La joie ne doit-elle pas avoir sa douleur et la douleur sa joie ? »

Une telle abondance et une si grande variété d'éléments excluent nécessairement les unités classiques. Comment renfermer en un seul lieu de nombreux personnages que leur destinée entraîne vers des régions différentes? Comment se contenter d'un jour pour peindre des sentiments qui sont le développement d'une vie entière? Ce sont souvent des peuples ou des générations que l'écrivain met en scène. Comment concentrer les uns sur un seul point ou faire l'histoire des autres en vingt-quatre heures? L'unité d'action, la plus impor-

1. Kreyssig, *Vorlesungen ueber Shakspeare*, t. I, ch. IV.

tante des trois, ne résiste même pas toujours aux vastes proportions du drame anglais : dans quelques pièces elle disparaît sous le poids des événements. C'est en ce point surtout que Shakspeare s'écarte des principes posés par Aristote. Aux yeux des Grecs, la tragédie doit toujours être composée en vue de l'action, parce que celle-ci, qui est le résultat des lois inflexibles du destin, ne peut jamais être changée par l'initiative des personnages. L'homme n'est pas libre dans le drame antique ; il obéit à une fatalité qui fait son crime ou sa vertu, sans que sa volonté y participe. Il ne dépend pas d'Œdipe de ne pas tuer son père et de ne pas épouser sa mère. Avec le désir de rester vertueux et de ne commettre volontairement aucune action mauvaise, il devient criminel. En pareil cas, ce sont les actes qui ont le plus d'importance, car ils décident seuls du sort des héros. Les sentiments ne viennent qu'après, puisque, quels qu'ils soient, ils n'influent pas sur le dénoûment. Shakspeare adopte un ordre inverse; il met les caractères bien au-dessus des faits, et même lorsqu'il est enchaîné par l'histoire, ou lorsqu'il reçoit de la main des nouvellistes ou des chroniqueurs un canevas auquel il n'y a rien à changer, il s'efforce d'expliquer la marche du drame par le jeu des passions humaines, et de n'amener que des événements qu'elles aient préparés. Ses criminels ne sont pas des victimes de la fortune ; ils ont voulu être coupables et ils méritent, par leurs sentiments autant que par leur conduite, la punition qui les attend. Si chez lui, comme partout en ce monde, les innocents sont frappés, ce n'est cependant point le hasard de l'action qui les atteint. Nous trouvons dans leur caractère la cause première de leur malheur. Plus prudents, plus réservés, moins passion-

nés ou plus habiles, ils auraient échappé aux douleurs qui s'abattent sur eux, et il y a eu un moment dans leur vie où ils ont décidé de leur sort par une faute. Roméo et Juliette ne méritent assurément pas de mourir, mais ils ne meurent que parce qu'ils ont cédé à l'entraînement de la jeunesse et de l'amour. Le roi Lear ne serait pas si injustement traité par ses filles, s'il ne leur avait témoigné une tendresse aveugle, et s'il n'avait chassé sans raison Cordélie de sa cour. Desdémone elle-même n'aurait pas été tuée, si elle n'avait quitté la maison paternelle pour suivre un mari étranger.

Nous retrouvons dans tout le théâtre de Shakspeare cette loi de la responsabilité morale qui pèse sur chacun et subordonne sans cesse les événements, même les plus irrésistibles en apparence, aux passions qui les ont provoqués. Aussi chez lui l'unité d'action est-elle remplacée par l'unité des caractères; il n'étudie point un acte en particulier, mais toute une vie. Cette unité nouvelle implique une singulière variété; car l'homme est complexe, inconstant, et, si l'on analyse tous ses sentiments, on peut en rencontrer de contradictoires. Shakspeare ne recule pas devant cette difficulté. Si les mœurs du sujet qu'il observe se modifient, il lui suffit, pour établir un lien entre ces divers états de l'âme, que le sujet lui-même ne change pas. Il ne subit donc au fond d'autre nécessité que celle de bien connaître le cœur humain.

Dans ces études psychologiques, il ne déploie pas un esprit moins étendu que dans la conception de ses plans; de même qu'il embrasse le monde dans le vaste cadre de ses œuvres, il embrasse l'homme tout entier dans chaque analyse de caractère. C'est ici que nous remarquons surtout combien il diffère des tragiques fran-

çais. Racine peint ses héros appliqués à la situation présente, et dépensant, dans l'action même et au profit du drame, toutes les forces dont ils disposent. Ni Agrippine, ni Néron, ni Athalie, ni Joad ne semblent exister en dehors des événements auxquels ils sont mêlés, tant ils y prennent une part active, tant l'objet même de la tragédie absorbe leur attention. Le poëte ne nous montre que le côté de leur caractère qui a rapport à l'action; il ne nous les présente pas tout entiers, avec l'ensemble de leurs pensées, comme un biographe qui voudrait les faire revivre et reproduire jusqu'aux moindres traits de leur physionomie. Shakspeare s'élève à une conception plus générale, qui lui permet de produire des effets plus nombreux et plus variés. La loi de l'unité préoccupe à tel point Racine, comme elle avait préoccupé les anciens, qu'il craint de mettre dans la bouche de ses personnages une seule pensée qui ne se rapporte point au drame lui-même, qui y soit étrangère ou indifférente. Il ne perd jamais de vue le dénoûment vers lequel il marche. Shakspeare accorde à ses héros plus de liberté; il s'écarte souvent avec eux de l'objet principal du drame, afin de mettre en relief une vertu, un vice ou une nuance de caractère que Racine négligerait, pour ne pas embarrasser la marche de l'action. Il tient moins que ce dernier à simplifier le mouvement dramatique; pourvu qu'il achève ses portraits, il ne craint pas de disperser l'attention du public sur des points différents; aussi ses personnages ont-ils une existence indépendante des situations; leurs caractères ne les attachent point à la pièce; supprimez les événements, ils n'en conserveront pas moins une physionomie originale. On pourrait faire le portrait moral de Richard III, de Henri IV et d'Hamlet,

sans recourir aux faits, en notant seulement les pensées et les réflexions étrangères au sujet qui leur échappent dans le cours de l'action.

Les héros de Shakspeare sont donc des hommes plutôt que des personnages tragiques ou comiques, et ils sont, par conséquent, plus variés que ne peuvent l'être ceux-ci; car la nature humaine, considérée dans son ensemble, offre plus de ressources à la poésie qu'un certain choix d'actions et de sentiments particulièrement propres au drame. D'ailleurs, le meilleur moyen de renouveler l'expression des passions dramatiques qui roulent inévitablement dans le même cercle, c'est de diversifier les caractères de ceux qui les éprouvent; ne changeant point elles-mêmes, elles se modifient seulement par l'impression produite sur les âmes qu'elles atteignent. Si l'on charge un personnage de représenter spécialement l'amour, la jalousie ou l'ambition, comment ne pas rencontrer le même type quand on remet sur la scène les mêmes sentiments? Mais que ce personnage ne soit ni l'amoureux, ni le jaloux, ni l'ambitieux, qu'au lieu de personnifier une idée abstraite, il nous apparaisse dans toute la plénitude de la vie, qu'il passe tour à tour, comme la plupart des hommes, par différents états de l'âme, qu'il montre son caractère sous plusieurs faces, il n'épuise pas la matière et il laisse soit au poëte lui-même, soit à son successeur, la faculté de la rajeunir par une nouvelle étude de mœurs.

L'étendue que Shakspeare donne à ses caractères lui permet de ne peindre jamais deux hommes qui se ressemblent, parce que plus on étudie la nature humaine, plus on y trouve de diversité; aussi, du moins dans la tragédie, ne conserve-t-il aucun type des théâtres anté-

rieurs au sien, et n'en crée-t-il aucun pour ceux qui viendront après lui. Othello n'est point le jaloux par excellence, non plus que Macbeth n'est l'ambitieux, ni Iago le méchant; ils ont l'un une jalousie, l'autre une ambition, le troisième une perversité qui ne conviennent qu'à eux, et de même qu'ils n'imitent personne, ils ne sont point destinés à être imités.

Combien ces physionomies vivantes diffèrent du chevalier, de la dame, du juge, du gracioso et de toutes les figures banales que le drame espagnol du seizième siècle reproduit à satiété sans jamais les renouveler! Les poëtes de race latine ont en général une tendance à incarner leurs idées dans un homme et à les présenter constamment au public sous la même forme, une fois qu'elles sont devenues populaires. C'est ainsi que la comédie italienne ne se lassait pas de mettre en scène Arlequin, Colombine et Pantalon, et que la foule, qui les voyait reparaître tous les soirs, ne se lassait pas de les applaudir. Nos grands tragiques mêmes n'évitent pas la monotonie dans leurs scènes d'amour. Obligés par la mode d'en introduire dans toutes leurs pièces, ils retrouvent des situations, et, par suite, des sentiments et des expressions qui se ressemblent. Les amants de Racine, Xipharès, Bazajet, Hippolyte, Britannicus adressent au ciel les mêmes soupirs, et leurs maîtresses, Monime, Atalide, Aricie et Junie répètent le thème convenu de la galanterie passionnée et noble. Il y a certainement beaucoup d'art et de délicatesse dans ces conceptions; mais cet art ne varie pas; dès qu'il a trouvé la meilleure formule de l'amour, il la conserve. Chez Shakspeare rien de semblable. La diversité des personnages qu'il met en scène égale celle des sujets qu'il traite. Il donne à ses

héros un caractère trop individuel pour les peindre deux fois. Ceux même qui ont entre eux le plus d'affinités, et chez lesquels on signalerait un air de famille, les méchants, tels qu'Iago, Edmond de Gloster ou Richard III, ou les femmes, Cordélie, Ophélie, Desdémone, diffèrent les uns des autres par mille nuances de détail. Shakspeare fait comme la nature, qui ne produit jamais deux feuilles ni deux hommes exactement semblables.

Pour que ces personnages soient distincts, il faut qu'ils paraissent réels, car c'est la réalité possible de l'existence de chacun d'eux qui nous empêche de les confondre. Cependant cette imitation de la vie ne va pas jusqu'à la reproduction pure et simple de ce qui se passe sur la scène du monde. Sans perdre de vue la terre, vers laquelle il redescend souvent pour la bien observer, Shakspéare idéalise son théâtre par le sentiment poétique qu'il porte dans tous ses sujets d'étude; c'est bien la réalité qu'il voit, mais il la voit en poëte, avec une imagination puissante qui grandit les objets. Le style éclatant dont il couvre les pensées de ses héros les entoure comme d'une atmosphère idéale où leurs physionomies sont baignées de lumière. Veut-il peindre le courage d'un chevalier; il le peint en traits de feu, comme chez Hotspur, et il fait retentir, quand il en parle, toutes les images sonores de la guerre. S'agit-il de représenter un homme d'État sur le trône; avec quelle grandeur Henri IV ne juge-t-il pas les devoirs d'un roi et les inévitables tristesses du rang suprême! Est-ce un jeune prince qui prend la parole pour nous dire quels seront ses sentiments lorsqu'il deviendra roi? Écoutons les belles réflexions de Henri V et l'énergique profession de foi de Malcolm. Quel noble dévouement que celui du vieux

Kent dans *le Roi Lear!* Quelle pure amitié que celle qui unit Hamlet et Horatio! Tous ces personnages sont vivants et réels; mais nous sentons que l'âme d'un poëte a passé dans la leur. Ils agissent en hommes, mais ils pensent et ils parlent en demi-dieux.

Les méchants eux-mêmes reçoivent de Shakspeare une existence idéale qui les ennoblit. Leur perversité n'est point celle du vulgaire, et, quoique tous les détails de leurs actions puissent à la rigueur n'être que l'imitation de la réalité, l'ensemble de leur rôle les élève d'un degré au-dessus des simples mortels. Un scélérat de cour d'assises peut agir comme Iago ou comme Edmond de Gloster; mais aura-t-il comme eux le génie du mal? déploiera-t-il, pour atteindre son but, cette intelligence supérieure qui domine les événements et trompe les hommes, jusqu'à ce qu'elle succombe devant la justice? Des criminels si habiles gardent encore l'empreinte de l'art merveilleux qui les a créés. Il n'y a pas jusqu'aux personnages burlesques du drame qui, par leur gaieté aimable et par la finesse de leurs observations, ne trahissent leur origine poétique. Shakspeare ne conçoit pas de caractères insignifiants, et il donne de la vigueur même aux plus faibles, comme les poëtes épiques qui ne peignent que des héros; car Pâris lui-même est un héros dans *l'Iliade.*

On est surtout frappé de cette tendance idéale du théâtre de Shakspeare, lorsque, sans s'arrêter aux détails qui se rapprochent nécessairement de la réalité, on considère l'impression générale que produit chaque pièce. Après la lecture d'*Othello*, de *Macbeth*, de *Jules César*, ne s'aperçoit-on pas qu'on vient de traverser un monde supérieur, où les passions sont plus fortes et les

sentiments plus profonds que dans la vie habituelle? Ne se sent-on pas porté à méditer sur les questions morales de l'ordre le plus élevé? Le flot de pensées qui déborde dans les tragédies de Shakspeare ne nous soulève-t il pas au-dessus des préoccupations vulgaires? Le caractère particulier de ces grandes œuvres, c'est en effet de nous forcer à penser beaucoup plus que d'autres conceptions dramatiques, parce que la réflexion s'y mêle sans cesse à l'action, et que le poëte s'élève du fait particulier à l'idée générale.

En ce sens, Shakspeare exprime mieux qu'aucun écrivain la révolution intellectuelle que les races septentrionales ont opérée dans le monde moderne. L'art qu'elles conçoivent est tout à fait différent de l'art antique, qui a pour élément une beauté et une simplicité parfaites, dont malheureusement le secret ne peut pas plus se retrouver que celui de la jeunesse de l'humanité. Les relations de plus en plus compliquées des hommes entre eux, leur lutte contre la nature qu'ils essayent de soumettre pour augmenter leur bien bien-être, les besoins nouveaux de l'âme qu'a développés le christianisme et les nuances infinies de sentiments que fait naître une civilisation savante et raffinée, tout contribue à éloigner les générations modernes des modèles antiques. Celles du Midi, cependant, encore toutes pénétrées des traditions de l'esprit romain, ont cherché à réaliser le beau dans les lettres par des formes simples et régulières et par des proportions harmonieuses qui rappellent les œuvres des maîtres anciens. Les classiques italiens et français ressemblent autant aux Grecs qu'il est possible aux modernes de leur ressembler sans tomber dans le pastiche. Mais il faut bien avouer que cette ressemblance

est plus apparente que réelle. Les pièces de Racine qui ont eu le rare mérite d'exprimer dans une langue achevée les sentiments de la société la plus polie, la plus sensée et la plus délicate de l'Europe, ne nous rendent ni l'accent poétique, ni la simplicité, ni le caractère religieux des pièces de Sophocle. Admirables en elles-mêmes, dès qu'on les compare à l'antiquité elles n'en paraissent plus qu'une image infidèle. Le Tasse nous charme par de grandes qualités; mais, quoiqu'il se propose évidemment d'imiter *l'Iliade* et qu'il conçoive un plan analogue à celui de l'épopée grecque, au fond il diffère autant d'Homère que Racine des tragiques du siècle de Périclès.

Les nations du Nord réussissent encore bien moins que celles du Midi dans l'imitation de l'antiquité; elles le sentent instinctivement, et, chaque fois que leur génie n'est pas contrarié par une influence étrangère, elles se portent aussitôt vers un ordre d'idées tout opposé qui répond mieux à leurs aspirations. Pour elles la forme n'est que secondaire, tandis qu'en France et en Italie on ne la sépare pas du fond. Ce qu'elles cherchent avant tout dans la littérature, ce sont des pensées, c'est le résultat de la méditation et du travail de l'intelligence repliée sur elle-même ou appliquée à l'étude des phénomènes moraux. Réfléchies et raisonneuses, plus occupées de l'idée que de son enveloppe, elles demandent aux œuvres littéraires un aliment solide pour l'esprit, et elles savent le trouver, même sous la plus rude écorce. L'écrivain de leur choix est celui qui leur fournit le plus de matériaux et qui les oblige le plus à réfléchir.

Shakspeare satisfait ces tendances de la race teutonique par la profondeur avec laquelle il étudie les carac-

tères. Il met l'homme moral et intelligent des temps modernes aux prises avec les passions, avec les illusions de l'imagination, avec les tentations multipliées qui assiégent dans une société en travail la sensibilité et l'entendement, et il offre ainsi à chacun de ses lecteurs d'inépuisables sujets de réflexion, en lui présentant, comme dans un miroir, les mouvements les plus secrets de l'âme humaine, telle que le temps et la civilisation l'ont faite. C'est ce qui explique pourquoi l'Allemagne l'adopte aussi bien que l'Angleterre. Elle reconnaît en lui le poëte des peuples chrétiens du Nord, et elle découvre dans ses œuvres une puissance psychologique qui réalise pour elle un idéal du beau bien différent de celui des Grecs. Peu importent à ceux qui ne tiennent qu'à la valeur de la pensée des défauts de forme qui auraient choqué les Athéniens; les Allemands les remarquent à peine, et ressentent une admiration sans mélange pour un théâtre dans lequel ils retrouvent les qualités qui répondent le mieux au génie de leur race.

Nous pouvons leur accorder que Shakspeare est le plus glorieux représentant de la poésie septentrionale, puisqu'ils le réclament comme un des leurs, au même titre que Gœthe et Schiller. Observons toutefois que Shakspeare n'appartient pas tout entier à l'Allemagne, et qu'il y a dans sa riche nature des côtés par lesquels il lui échappe, pour se montrer plus particulièrement Anglo-Saxon. L'idée fondamentale de ses drames, c'est-à-dire la liberté individuelle de chaque personnage qui entraîne pour eux la responsabilité de tous leurs actes, fait le fond de la vie anglaise. Comme les enfants de la libre Angleterre, Othello, Lear, Macbeth, Henri IV et Henri V choisissent en pleine connaissance de cause

leur propre destinée, et ne doivent qu'à eux-mêmes le malheur ou le bonheur de leur vie. Ce principe renferme à la fois une leçon morale et une leçon sociale. A chacun selon ses œuvres, c'est la loi même de la justice, Shakspeare démontre cette vérité jusqu'à l'évidence, non-seulement par le dénoûment matériel de ses pièces, qui renferme toujours la punition du crime, mais encore par les remords qu'il inflige au coupable, avant que la main de Dieu se soit appesantie sur lui.

D'autre part, en nous apprenant que l'homme tient son sort entre ses mains, le drame nous apprend que chacun de nous doit lutter contre les obstacles de la vie. La nature n'exerce sur nous ni un pouvoir tyrannique ni une action injuste. Elle permet à tous les hommes de remplir la destinée qui convient le mieux à leur tempérament, pourvu qu'ils ne s'abandonnent point eux-mêmes et qu'ils sachent agir avec énergie dans les crises décisives; mais, si elle est sans colère, elle est aussi sans pitié. Celui qui la combat et qui attaque les lois de la société sait à quoi il s'expose, s'il est vaincu dans la lutte qu'il entreprend contre elle; de même qu'elle laisse le chemin du bonheur ouvert à l'homme qui veut l'atteindre par la vertu et par l'accomplissement du devoir, elle le ferme impitoyablement au méchant qui prétend y arriver par le crime. Henri V veut devenir un roi sage; il le devient parce qu'il l'a voulu, sans qu'aucun obstacle extérieur l'en empêche. Iago, Edmond de Gloster, Macbeth n'ignorent pas qu'ils jouent le plus terrible de tous les jeux, et que le jour où ils échoueront, ils payeront leur défaite de leur tête. Ils y sont préparés et ils perdent sans murmurer la partie qu'ils ont eux-mêmes engagée, parce qu'ils savent bien qu'il dépendait d'eux de ne pas la jouer.

Ce point de vue toujours présent imprime un caractère moral et pratique au théâtre entier de Shakspeare. Le bien y est sans cesse présenté sous des couleurs vraies, et le mal n'y est jamais embelli. Aussi est-il plus instructif et plus philosophique qu'aucun autre. On a raison de l'appeler la *Bible des mondains.* Feuilletez-le; vous y trouverez des conseils pour toutes les situations et d'excellentes règles de conduite.

Cette beauté morale des conceptions de Shakspeare est peut-être la plus grande cause de leur popularité. Chez la plupart des peuples, en effet, les œuvres de pure imagination ne pénètrent pas si avant dans les classes illettrées. Il faut, pour que la poésie devienne si chère aux esprits les plus humbles comme aux plus élevés, aux étrangers comme aux nationaux, non-seulement qu'elle exprime les sentiments les plus profonds de l'âme humaine, mais qu'elle touche à toutes les questions qui intéressent les hommes et qu'elle apporte à chacun une part de la vérité dont nous avons tous besoin. Shakspeare a autant de lecteurs en Angleterre, en Amérique et en Allemagne qu'il y a d'hommes dans ces trois pays qui pensent et qui sentent. En aurait-il autant si le poëte n'était complété par le moraliste? C'est donc là le trait le plus saillant de son génie. Il unit au plus haut degré deux éléments qui se combattent souvent, l'imagination et la raison. Une seule de ces qualités, au degré où il les possède, peut donner la gloire; mais, quand elles s'associent dans un même esprit, elles composent le génie le plus merveilleux des temps modernes.

FIN.

TABLE

—

CHAPITRE QUATRIÈME.

CHAPITRE CINQUIÈME.

CHAPITRE SIXIÈME.

CHAPITRE SEPTIÈME.

CHAPITRE HUITIÈME.

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Impr. de P.-A. Bourdier et Cie, 6, rue des Poitevins.


LEGATORIA C. DORIA
NAPOLI
Trinità Maggiore 25

